Cefes = Edition

Cyrill Kistler

Harmonielehre

V

№ 4052.84

B. 1.

Bought with the income of

the Scholfield bequests.

460 me F 4066

Dem edlen Kunst- und Künstlerfreunde
Herrn Dr. Theodor Behn in Hamburg
gewidmet.

Harmonielehre

für

Lehrende, Lernende und zum wirklichen Selbstunterrichte

von

CYRILL KISTLER.

Op. 44.

Zweite, sehr vermehrte Auflage.

„Die schaffende Kraft des Künstlers muss sich am Kleinsten zeigen und kann und muss auch längere Zeit nur erst am Kleinsten heraus gefördert werden." *N. N.*

„Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,
Dass sie getreulich euch geleiten,
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren
In holdem Triebe
Lenz und Liebe
Euch unbewusst in's Herz gelegt,
Dass ihr das unverloren hegt."
R. Wagner.

Dieses Werk ist auch in englischer Übersetzung zu beziehen.

Preis der deutschen Ausgabe 6 Mark.

BAD KISSINGEN.
Verlag von Cyrill Kistler.
1898.

Schol.
Jan. 21, 1908
A

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

C. G. Röder, Leipzig.

VORREDE.

Im Jahre 1880 habe ich die I. Auflage meiner Harmonielehre veröffentlicht und schicke mich nun an, die II. vollständig umgearbeitete Auflage folgen zu lassen.

Seit dem Jahre 1880 sind zwei Jahrzehnte dahingeflossen, und in dieser Zeit hat die öffentliche Meinung sich auch in musikalischen Dingen nach vorwärts bewegt. Seit dieser Zeit sind viele ausserordentlich wichtige Ratschläge und Anregungen für diese Neuausgabe eingelaufen. Der Herausgeber selbst hat eine grosse Summe von Erfahrungen durch stetes Unterrichtgeben gesammelt; das alles soll nun, soweit es die Disziplin des Harmonieunterrichtes betrifft, systematisch geordnet erscheinen.

„Man lernt nur an Beispielen", sagt Richard Wagner, und deshalb sind der neuen Ausgabe eine grosse Anzahl von Beispielen beigegeben.

Wer an Musikschulen, Seminarien etc. Musikunterricht erteilt hat, weiss, wie kurz die Zeit ist, in der etwas Erspriessliches geleistet werden soll, und wie gering die Stundenzahl ist, die für den Theorieunterricht verwendet werden kann.

Lehrer und Schüler werden daher in diesem Buche einen treuen Führer finden, der streng nach pädagogischen Grundsätzen fortschreitet.

Was ich für unbedingt nötig halte, ist:

1. dass der Lehrgang genau eingehalten wird;
2. dass viele Arbeiten tabellarisch (wo nötig) angelegt werden;
3. dass der Schüler ein Arbeitsheft mit mindestens 12 bis 14 Liniensystemen sich anlegt;
4. dass die angegebenen Definitionen gut memoriert und auswendig gelernt werden.

Alles Übrige findet sich in dem Buche selbst. Ich füge noch ein Verzeichnis sehr zu empfehlender Bücher und Musikstudienwerke bei.

1. Otto Tiersch. „Allgemeine Musiklehre." Berlin bei Oppenheim.
2. „Vade mecum für den Gesangunterricht" von Haller. Regensburg, Pustet.
3. „Harmoniumschule" von Cyrill Kistler. Dresden bei A. W. Rost.
4. „Aufgabenbuch zu E. F. Richters Harmonielehre." B. & H. in Leipzig. 1 M.

Der Übungsstoff dieses letzteren Buches muss natürlich sinngemäss nach den einzelnen Kapiteln verteilt werden, so z. B. Kap. 10 dieses letzten Buches beim übergreifenden Mollsystem. Dieses Kap. 10 ist bei Richter überschrieben: „Der übermässige Sext-, Terzquartsext- und Quintsextaccord.“

Bei allen Abhandlungen werde dieses Verfahren strenge eingehalten bei Benutzung des Richterschen Buches.

Ich werde bei den einzelnen Kapiteln das Übungsmaterial nach Richters Übungsbuch angeben.

Beim Abschluss dieses Buches habe ich die Verpflichtung, meinen Dank allen jenen auszusprechen, die direkt und indirekt als Mitarbeiter bei Abfassung des Buches verdienstlich mitwirkten.

In erster Linie sind es die Anregungen meiner grossen Lehrer: v. Rheinberger, Fr. Lachner und Otto Hieber.

Viel verdanke ich meinem verstorbenen Freunde Heinrich Kahl.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Dr. Kliebert in Würzburg, Herrn Prof. L. Thuille, Herrn Prof. H. Ritter in Würzburg u. s. w. für ihre schriftlichen Mitteilungen. Viele Namen hätte ich noch zu nennen.

Diesem Danke schliesse ich die Bitte an, das Buch wohlwollend zu beurteilen und auf Fehler oder auf Fehlendes mich aufmerksam machen zu wollen.

Mit diesem Danke und dieser Bitte schliesse ich.

Bad Kissingen, im Juni 1898.

Cyrill Kistler.

INHALT.

Seite

Einleitung 1
I. Kapitel. Begriff der Musik 2
II. Kapitel. Tonlehre 2
§ 1. Der Ton 2
§ 2. Die Tonleiter (Skala) 4
§ 3. Tonarten 8
§ 4. Intervallenlehre 11
Vorübung für die Harmonielehre, zugleich Rekapitulation der Intervallenlehre 15
III. Kapitel. Harmonielehre (Accordlehre) 16
§ 1. Der Dreiklang 17
§ 2. Dreiklänge im Dur-System 18
a) Der Dur- oder grosse Dreiklang 18
§ 3. Verbindung der Hauptharmonien einer Tonart untereinander 19
b) Der Moll- oder kleine Dreiklang in Dur 20
Sequenzen mit Dreiklängen 23
§ 4. Die Sequenz (Harmonieverschiebung, Klimax) 23
§ 5. Dreiklänge im einfachen Moll-System 24
§ 6. Umkehrung der Intervalle 27
§ 7. Umkehrungen des Dreiklanges 29
§ 8. Der verminderte Dreiklang 35
§ 9. Der übermässige Dreiklang 35
§ 10. Der Quintenzirkel 39
§ 11. Dreiklangverbindungen in chromatischer Art 40
§ 12. Klangcharakter der Dreiklänge 41
§ 13. Parallelharmonien (Medianten, Dur und Moll) 41
§ 14. Enge und weite Harmonien 43
§ 15. Begleitung von Tonleitern mit leitereigenen Dreiklängen 45
§ 16. Die Generalbassschrift 47
IV. Kapitel. Der Septaccord oder Vierklang 48
I. Septaccorde im Dur-System 49
II. Umkehrung der Septaccorde 55
a) Die Terz zum Basston 55
b) Die Quint zum Basston 56
c) Die Septe zum Basston 57
V. Kapitel. Freie Lösungen der Accorde 58
Fortsetzung der Lehre vom Septaccorde (auch mit freien Lösungen) . . . 59
VI. Kapitel. Der Nonaccord. Fünfklang 60
VII. Kapitel. Aussergewöhnliche Accordbildungen 63

Seite

VIII. Kapitel. Septaccorde im einfachen Moll-System 67
1. Der grosse Mollseptaccord 67
2. Der übermässige Septaccord in Moll 68
3. Der Septaccord der 7. Stufe in Moll (doppelt verminderter Septaccord) . 69
IX. Kapitel. Kadenzen (Schlüsse) 70
X. Kapitel. Das erweiterte, übergreifende Moll-System 74
I. Dreiklänge im erweiterten Moll-System 79
II. Septaccorde im erweiterten Moll-System 81
XI. Kapitel 89
§ 1. Verdoppelungen und Auslassungen im Dreiklang und Septaccord . . 89
§ 2. Gebrochene Accorde (Arpeggiare, Arpeggio) 92
§ 3. Musikalische Bewegungsarten 94
XII. Kapitel. Das Durmoll-System 96
XIII. Kapitel. Von den Dissonanzen in der Musik 100
Der Vorschlag 101
Der Vorhalt 101
Vorausnahmen 105
Durchgangsnoten (Transito) 105
XIV. Kapitel. Die Sequenz (Harmonieverschiebung, Transposition) 111
XV. Kapitel. Verbotene Stimmschritte 112
§ 1. Oktaven- und Quintenparallelen 113
§ 2. Unzulässige Intervallschritte 116
§ 3. Der Querstand 117
XVI. Kapitel. Der Orgelpunkt 118
XVII. Kapitel. Die chromatische Tonleiter 126
XVIII. Kapitel. Enharmonik 127
XIX. Kapitel. Leittöne 133
XX. Kapitel. Modulation 135
Modulation durch Enharmonik im Dominantseptaccord 142
Rekapitulation der Modulationsmittel 150
Lehrverfahren zum Kapitel Modulation 153
XXI. Kapitel. Begleitung einer Melodie 154
XXII. Kapitel. a) Der vierstimmige gemischte Vokalsatz 155
b) Der Männerchorsatz 158
Vorarbeiten für den einfachen Kontrapunkt 158
Nachtrag zum Nonaccord 159

Namensverzeichnis.

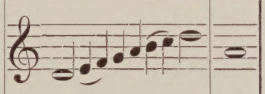
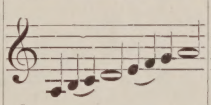
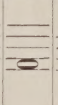
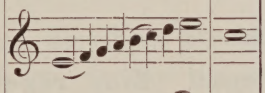
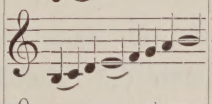
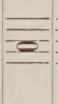
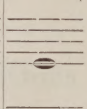
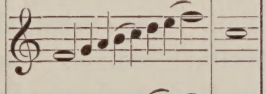
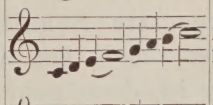
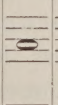
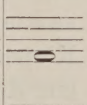
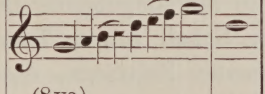
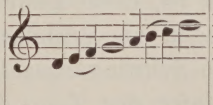
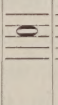
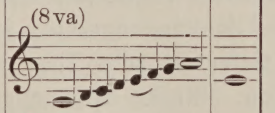
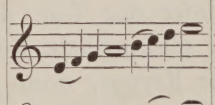
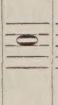
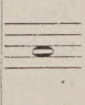
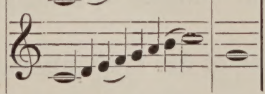
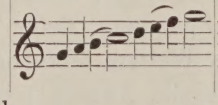
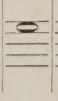
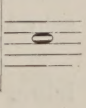
Name	Seite
Ambrosius	1
Arezzo	116
Bach	70. 118
Beethoven	69. 111. 112. 118. 123. 124. 125. 150
Berlioz	116
Brahms	118
Chopin	115
Cornelius (Peter)	87
Dehn	7. 121
Gluck	115
Gregorianisch	1
Haberl	
Haller	1
Hauptmann	87
Händel	72
Haydn	108
Hieber, Otto	
Kempter, Friedrich	14
Kistler, Cyrill	33. 66. 109. 110
K. Kliebert	114
Liszt	133
Marx	115
Mendelssohn	7. 115
Mozart	
Palestrinamusik	74. 98. 118. 139
Reicha	120
Reinecke	146
Rheinberger	87. 93. 94. 99. 115. 116. 120. 121. 124. 128. 158
Richter	39. 71. 153
Schumann	68
Thuille	158. 160
Wagner, R.	31. 33. 36. 38. 52. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 82. 85. 86. 93. 98. 99. 107. 108. 109. 114. 115. 118. 122. 123. 125. 139. 151. 152. 159. 160
Waitzmann	87
Weber	98. 151
Weingartner	33
Wüllner, F.	157. 158

Einleitung.

Die folgende kurze Abhandlung über Entstehung der Musik soll keine kulturhistorische Studie, sondern nur eine gedrängte Darstellung der Geschichte der Harmonie sein. In dieser Entwicklungsschichte ist der erste und wichtigste Name der des hl. Ambrosius. Er ward 333 geboren und Erzbischof von Mailand, führte den Antiphonien-Gesang ein und ist der Vater der Tonleitern. Diese Tonleitern nannte man damals Tonreihen. Man gebrauchte vier Oktavengattungen, welche die vier Ambrosianischen, authentischen, oder auch Hauptkirchentonarten heissen; diese vier Haupttonarten sind: dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch. Die Melodien dieser Tonarten bleiben in der Regel innerhalb Grundton und Oktave.

Vom 12. Jahrhundert an gebrauchte man weitere vier Tonarten: die äolische, die hypoäolische, die jonische und die hypojonische.

Zusammenstellung der Kirchentonarten.

Authentische (Haupttonarten) —				**Plagale Tonarten** (Nebentonarten).				
Ton.	Benennung	Skala	Dom.	Ton.	Benennung	Skala	Dom.	Schluss- oder Grundton
I	Dorisch			II	Hypodorisch			
III	Phrygisch			IV	Hypo-phrygisch			
V	Lydisch			VI	Hypolydisch			
VII	Mixolydisch			VIII	Hypo-mixolydisch			
IX	Äolisch			X	Hypoäolisch			
XI	Jonisch			XII	Hypojonisch			

Ich benützte hier die Abhandlung von M. Haller.

Diese kurze Darstellung genügt für unseren Zweck, und entwickeln wir hieraus unser modernes Tonleitersystem.

Sehen wir die alten Tonleitern genauer an, so finden wir folgendes:

Die Tonreihen VI und XI sehen unseren modernen Dur-Tonarten ähnlich; die Tonreihen I, III und IX sehen dagegen unseren modernen Moll-Tonarten ziemlich ähnlich.

Die jonische und hypolydische Tonreihe entsprechen genau unserer modernen Normaltonleiter C dur.

Bei der Entwickelung unserer modernen Dur- und Moll-Tonleitern das Nähere.

Wir gehen zum praktischen Teile über.

I. Kapitel.

Begriff der Musik.

Unter Musik versteht man jene Kunst, welche durch Töne Seelenzustände schildert. Wenn wir die Mutter aller Künste, die Phantasie, nach ihren drei Hauptrichtungen als bildende, fühlende und dichtende Phantasie auffassen, so ist die Musik jene Kunst, welche der fühlenden Phantasie entspringt. Ihre Ausdrucksmittel sind die Töne.

Wir unterscheiden vorerst nur zwei Arten von Musik.

1. Musik, die an eine Dichtung gebunden ist, also durch einen Textsinn entsteht. Wir nennen sie bedingte, gebundene Musik oder auch Vokalmusik.
2. Musik, die frei ist von jedem Einflusse und als selbständige Kunst auftritt, d. i. Instrumentalmusik, auch absolute Musik genannt.

II. Kapitel.

Tonlehre.

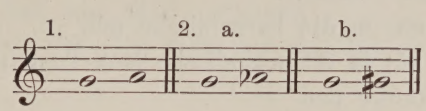
§ 1. Der Ton

entsteht durch die Schallfähigkeit eines Körpers. Eine regelmässig zusammengesetzte Schallreihe ist ein Ton. Die Schallfähigkeit eines Körpers ist durch den Grad seiner Elastizität bedingt. Je elastischer ein Körper ist, desto mehr ist er befähigt, die ihn umgebende Luftschichte zu Schwingungen zu veranlassen, die wir eben Schall bezw. Ton nennen. Je grösser die Schwingungszahl in einem bestimmten Zeitraum, desto höher der Ton; je tiefer der Ton, desto geringer die Schwingungszahl; je länger und dicker der schwingende Körper ist, desto tiefer ist sein Ton; je kürzer und dünner der Körper, desto höher ist der Ton. Starke Spannung, hoher Ton; schwache Spannung, tiefer Ton.

Alles Weitere hierüber gehört in das Gebiet der musikalischen Elementarlehre. (Physik, Akustik.)

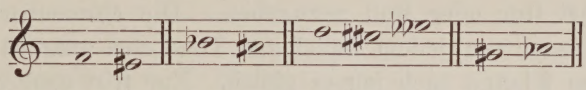
Für den Musiker ist der Begriff Ton vollendete Thatsache; er vergleicht die Töne in ihrem Verhältnisse unter sich und teilt dieselben ein:

1. in Ganztöne, d. s. Fortschreitungen von einem Ton zum andern und zwar so, dass immer ein halber Ton dazwischen Platz findet. Das ist aufwärts und abwärts der Fall.
2. in Halbtöne und zwar:
   a) in grosse Halbtöne, die auf der nächsten Stufe vom Grundtone aus stehen;
   b) in kleine Halbtöne, die nur durch Versetzungszeichen gebildet werden und auf derselben Stufe des Grundtones stehen, z. B.



Abwärts gestaltet sich die Sache ebenso.

3. in enharmonische Töne. Sie enthalten gleichen Klang mit veränderter Schreibweise, z. B.

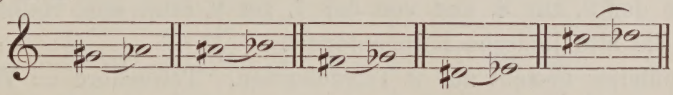


Die Signatur der Töne sind die Noten.

Wir unterscheiden drei Tonsysteme:

1. das diatonische System. Dur und Moll. Die Töne schreiten in Ganz- und Halbtönen fort;
2. das chromatische System. Die Töne schreiten nur in Halbtönen fort;
3. das enharmonische System. Die Töne schreiten in Halbtönen fort und werden bei gleichem Klange verschieden bezeichnet.

Unter Enharmonik versteht man Gleichklingendes mit ungleich Geschriebenem, z. B.



Alle Töne, die durch ihre physikalische Beschaffenheit die Namen Töne wirklich verdienen, nennen wir das Tonreich. — Aus dem Tonreiche bilden wir die Tonsysteme.

Wir stellen hier unsere Tonsysteme zusammen.

Diatonisches System	*C*		*D*		*E*	*F*		*G*		*A*		*H*
Chromatisches System	*c*	*cis*	*d*	*dis*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*ais*	*h*
Einfache Enharmonik		*des*		*es*			*ges*		*as*		*be*	
Vollständige Enharmonik	*his* *deses* *c*	*cis* *des*	*cisis* *eses* *d*	*dis* *es*	*e* *fes*	*eis* *geses* *f*	*ges* *fis*	*fisis* *asas* *g*	*as* *gis*	*gisis* *bebe* *a*	*be* *ais*	*ces* *aisis* *h*

Die vollständige Beherrschung dieser Systeme ist für den modernen Harmoniker unumgänglich nötig.

§ 2. Die Tonleiter (Skala).

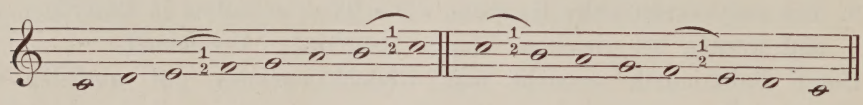
Wir verstehen darunter das stufenweise Fortschreiten der Töne vom Grundton bis zur Oktave und zurück. Wir kennen folgende Arten von Tonleitern:

1. Die diatonische Tonleiter. Diese teilen wir
   a) in die Dur-,
   b) in die Moll-Tonleiter.
      Letztere aa) in die harmonische und
      bb) in die melodische Moll-Tonleiter.
2. Die chromatische und
3. die enharmonische Skala.

Sämtliche Skalen können von einem beliebigen Tone aus begonnen werden; nur ist bei der diatonischen Tonleiter neben dem Grundtone auch die gewünschte Tonart Dur oder Moll anzugeben. Die chromatische und enharmonische Skala kann von jedem beliebigen Tone aus aufgebaut werden und gestaltet sich dem Klange nach immer gleich. Nur tritt erstere in jeder Tonart mit anderer Schreibweise auf.

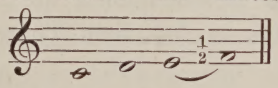
I. Die diatonische Tonleiter in Dur.

Die diatonische Tonleiter in Dur schreitet stufenweise derart fort, dass wir 5 Ganz- und 2 Halbtöne erhalten.

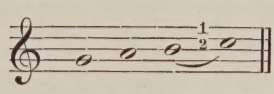


Die Töne von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe sind Halbtöne. Diese Tonleiter ist die alte jonische Kirchentonart.

Jede Tonleiter besteht aus 2 Tetrachorden. Tetrachord = Viergetön.

Die erste Hälfte der diatonischen Tonleiter aufwärts heisst Untertetrachord 

Die zweite Hälfte der diatonischen Tonleiter heisst Obertetrachord



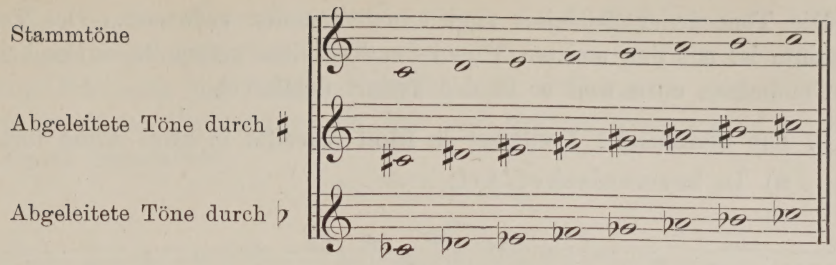
Beide Tetrachorde bestehen aus drei Ganztönen und einem Halbtone.

Die Töne der diatonischen Tonleiter in Cdur nennen wir

Haupttöne oder Stammtöne (Untertasten des Klavieres).

Töne, welche wir durch ♯ oder ♭ aus diesen Stammtönen bilden, nennen wir:

abgeleitete, chromatische, Neben- oder Zwischentöne.



Man kann von jedem dieser Stamm- und abgeleiteten Töne aus eine diatonische Tonleiter in Dur oder Moll aufbauen.

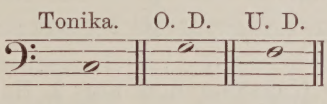
Der Ton, von dem aus eine Tonleiter gebildet wird, heisst:

Tonika,

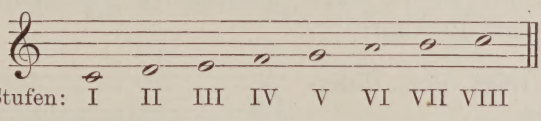
d. i. erste Stufe der Tonleiter (Grundton). Auch die reine Oktave des Grundtones nennen wir Tonika.

Die Tonleiter ist die Urmelodie jeder Tonart. Jede Tonleiter enthält drei Hauptstufen:

Tonika, d. i. I. Stufe;
Oberdominante, d. i. V. Stufe;
Unterdominante, d. i. IV. Stufe.



Die Töne jeder Tonart benennt man zunächst mit Rücksicht auf die Intervallstellung zur Tonika mit Zahlen, die die Stufen der Leiter angeben.



Das ist in Dur und Moll gleich.

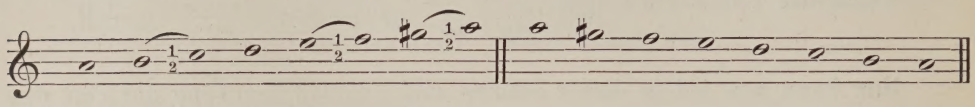
Alle diese Tonleiterstufen haben noch andere Namen.

Stufe I. Tonika oder Grundton;
„ II. Wechseldominante, sie ist die Dominante der Dominante;
„ III. Untermediante, Oberterz der Tonika oder Unterterz der Oberdominante;
„ IV. Unterdominante, entweder einen ganzen Ton unter der Oberdominante oder eine reine Quinte unter der Tonika;
„ V. Oberdominante oder schlechtweg Dominante, reine Oberquinte oder reine Unterquarte der Tonika. Der Ton der Dominante ist der herrschende Ton jeder Tonart;
„ VI. Obermediante, Nebentonart, Paralleltonart;
„ VII. der Leitton oder Subsemitonium modi. Er liegt unmittelbar unterhalb der reinen Oktave der Tonika und leitet zu dieser hin.

Die Töne jeder Tonleiter sind unter einander verwandt. Der Ton der Oberquinte ist mit den meisten Tönen der Tonleiter verwandt, daher heisst er auch Dominante, eben weil er in der Tonart dominiert.

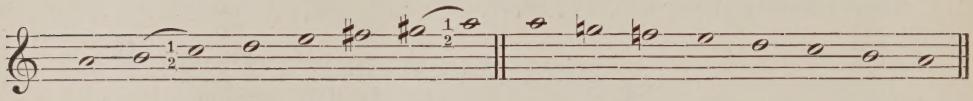
II. Die diatonische Tonleiter in Moll schreitet in zwei Arten fort.

a) In harmonischer Art:



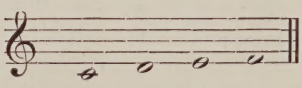
Hier gestaltet sich die Sache anders als in Dur. Die Ganztöne finden sich von der 1. zur 2., von der 3. zur 4. und von der 4. zur 5. Stufe, also nur drei an der Zahl. Die Halbtöne finden sich von der 2. zur 3., von der 5. zur 6. und von der 7. zur 8. Stufe, also ebenfalls drei an der Zahl. Von der 6. zur 7. Stufe treffen wir den Sprung zur übermässigen Sekunde. Die harmonische Moll-Tonleiter bleibt aufwärts und abwärts gleich.

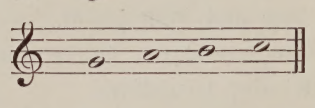
b) In melodischer Art.

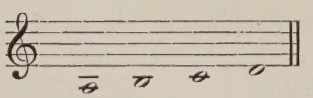


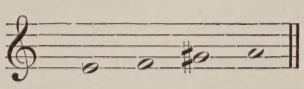
Sie enthält 5 Ganztöne und nur 2 Halbtöne. Abwärts wird *fis* und *gis* aufgelöst, sodass nun die Vorzeichnung der Tonart vollständig eingehalten wird.

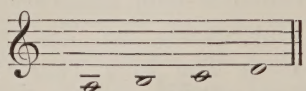
Vergleichen wir unsere bisher aufgebauten Tonleitern, so ergiebt sich folgendes interessante Resultat:

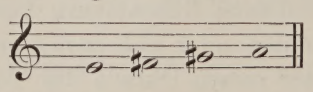
1. In Dur trägt der Untertetrachord  entschiedenen Dur-Charakter,

   der Obertetrachord  ebenfalls Dur-Charakter.

2. In der harmonischen Moll-Tonleiter trägt der Untertetrachord  entschiedenen Moll-Charakter,

   der Obertetrachord  ebenfalls Moll-Charakter.

3. In der melodischen Moll-Tonleiter trägt der Untertetrachord  entschiedenen Moll-Charakter,

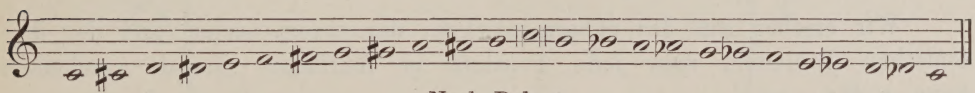
   der Obertetrachord  entschiedenen Dur-Charakter.

Eine genaue Betrachtung über diesen Gegenstand und ein tiefes Eingehen auf seine Bedeutung ist um so nötiger, als es uns erst durch sein genaues Erkennen und Erfassen möglich sein wird, unser modernes Accordsystem in seiner Verbindung von Dur und Moll zu erkennen, d. h. das von der Praxis verwendete

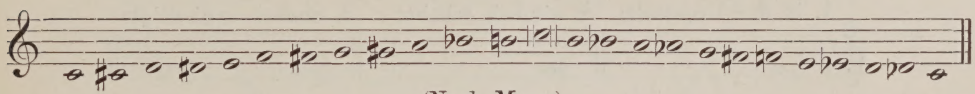
Dur-Moll-System
oder
Moll-Dur-System

zu verstehen und selbst sinngemäss verwenden zu lernen.

III. Die chromatische Tonleiter gehört keiner Tonart an. Sie bewegt sich von Halbton zu Halbton aufwärts und abwärts.



(Nach Dehn.)



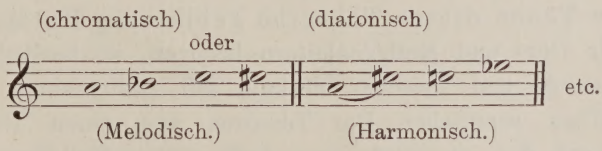
(Nach Marx.)

Die letztere Schreibweise ist jedenfalls die bessere, wenn sich auch die erstere wegen ihrer Einfachheit für den Augenblick empfiehlt.

Die Töne der chromatischen Tonleiter werden in jeder Tonart anders notiert. Hier entscheidet die Verwandtschaft des chromatischen Tones mit der Tonart. (Siehe „Chromatische Tonleiter“.)

So liegt in Gdur das *fis* der Tonart näher als *ges*,
in Adur „ *gis* „ „ „ „ *as*,
in *ges* „ *ces* „ „ „ „ *h* usw.

Die aus den Stammtönen gebildeten Nebentöne haben Doppelcharakter, indem sie, wie die Haupttöne, im Verhältnis zu einem anderen Tone, chromatisch oder diatonisch aufgefasst werden können. Z. B.

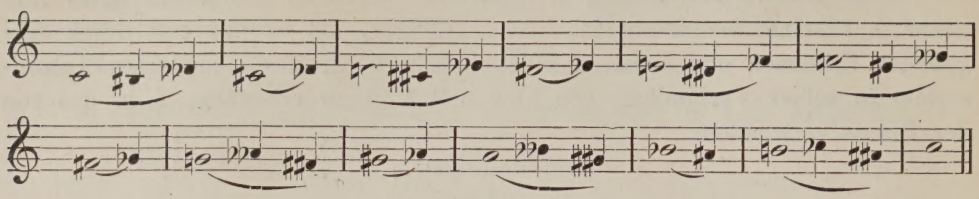


Die chromatische Tonleiter führt also neben den leitereigenen Tönen der diatonischen Tonleiter auch

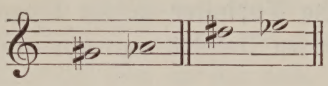
leiterfremde Töne

ein. Die Anwendung von chromatischen Tönen in melodischer Hinsicht erfordert grosse Vorsicht, wenn die chromatischen Töne nicht unangenehm störend für das Ohr wirken sollen.

IV. Die enharmonische Tonleiter.

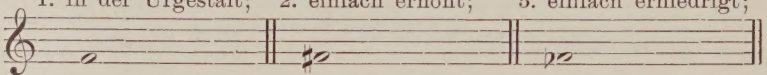


Die enharmonische Tonleiter zeigt uns, dass wir eigentlich 31 chromatische Töne haben. Wir bleiben aber bei unseren 5 abgeleiteten Tönen, da es sich nur um andere Schreibweise bei gleichem Klange handelt.

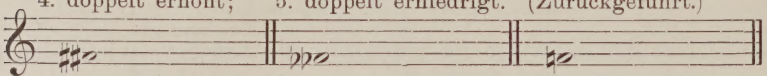
z. B.  etc.

Wir ersehen aus der enharmonischen, der chromatischen und der diatonischen Tonleiter, dass jede Tonstufe in fünffacher Gestalt erscheinen kann, z. B.:

1. in der Urgestalt; 2. einfach erhöht; 3. einfach erniedrigt;



4. doppelt erhöht; 5. doppelt erniedrigt. (Zurückgeführt.)



Wenn wir die drei uns bekannten Tonleitersysteme betrachten, so finden wir, dass wir darunter die Summe aller Stamm- und abgeleiteten Töne in allen Oktaven verstehen. Die Enharmonik werden wir in einem eigenen Kapitel der Harmonielehre behandeln.

§ 3. Tonarten.

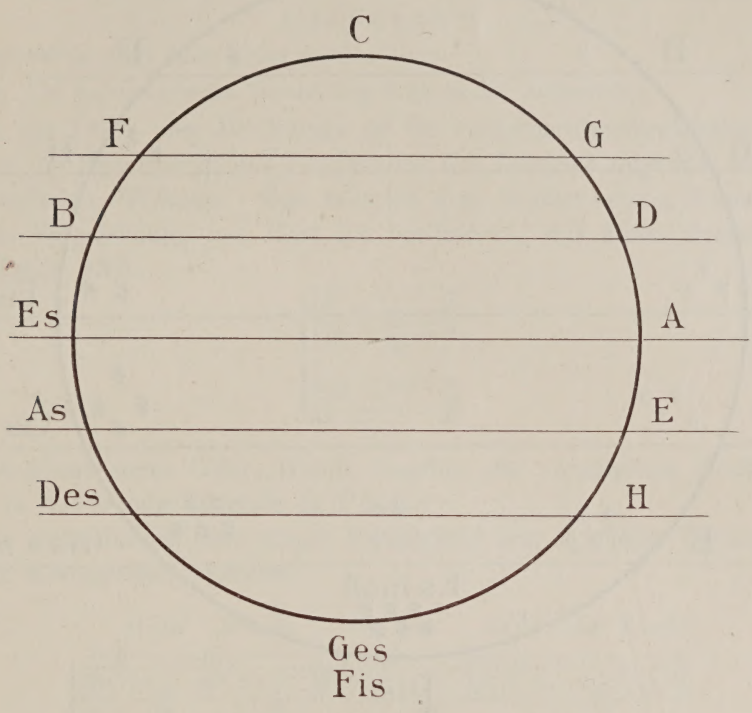
Aus den alten Kirchen-Tonarten sind unsere modernen Dur- und Moll-Tonarten, 24 an der Zahl, hervorgegangen. Die Kenntnis derselben mit ihren Vorzeichnungen ist hier vorausgesetzt. Unter Tonart versteht man die auf jedem beliebigen Tone aufgebaute diatonische Tonleiter samt den aus den Tönen dieser Tonreihe gebildeten Harmonien.

Wie wir Dur- und Moll-Tonleitern besitzen, so besitzen wir auch Dur- und Moll-Tonarten und sprechen deshalb mit Bezugnahme auf den gleichmässigen Aufbau sämtlicher Dur-Tonarten von einem Dur-System, mit Bezugnahme auf den gleichmässigen Aufbau der Moll-Tonarten von einem Moll-System. In ersterem Systeme finden wir vom Grundtone aufwärts die grosse Terz und vollständige Diatonik; im zweiten System begegnen wir der kleinen Terz vom Grundtone aufwärts und der modernen 7. und 8. Stufe (oder dem Schritte der übermässigen Sekunde), also teilweiser Chromatik.

Die verschiedenen Tonarten bilden wir dadurch, dass wir die Normaltonleiter in Dur von *C* aus und die Normaltonleiter in Moll von *A* aus auf

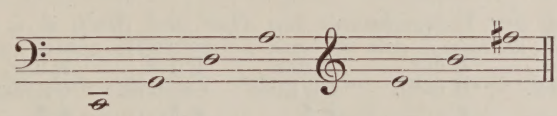
alle uns bekannten Töne transponieren. Dieses Transponieren geschieht immer in reinen Quinten, wodurch wir den Quintenzirkel erhalten.

Quintenzirkel in Dur.



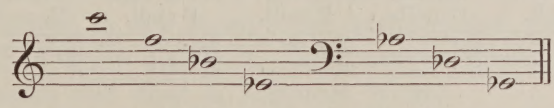
Wir nennen den Quintenzirkel auch Quintenkreis.

In Noten ausgedrückt vom Mittelpunkte *C* nach rechts:



Hiedurch gewinnen wir die Kreuz-Tonarten.

In Noten ausgedrückt vom Mittelpunkte *C* nach links:

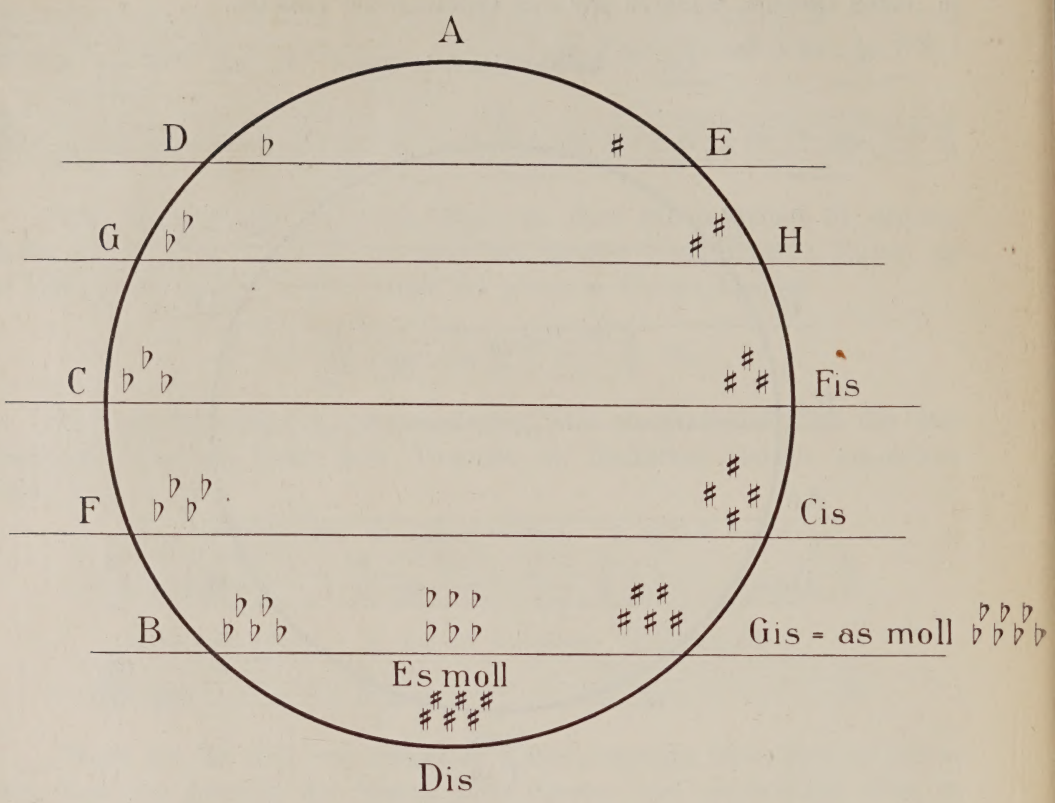


Hiedurch gewinnen wir die Be-Tonarten.

Wir werden auf den Quintenzirkel in unseren Abhandlungen immer wieder zu sprechen kommen.

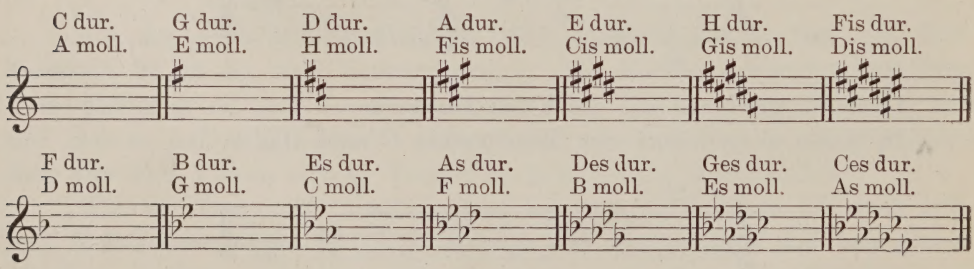
Verfolgt man die Fortschreitung dieses Zirkels vom Tone *C* aus nach rechts bis *c* zurück, so findet man (das *Fis* muss hierbei enharmonisch in *Ges* umgetauscht werden), dass wir die Tonarten in Dur immer quintenweise aufsuchen. Dasselbe ist beim Quintenzirkel der Moll-Tonarten der Fall.

Quintenzirkel in Moll.



Hier muss das *Dis* in *Es* enharmonisch umgetauscht werden.

Zusammenstellung der Vorzeichnung von Dur und Moll, d. i. aller Tonarten.



Letzte Tonarten mit Hdur und Gismoll enharmonisch.

Zwei Tonarten mit gleicher Vorzeichnung heissen Paralleltonarten.

Cdur und Amoll sind Paralleltonarten, die Töne *c* und *a* sind Paralleltöne (Medianten) usw.

Der Schüler schreibt:

1. mehrere Quintenzirkel von anderen Tönen als von *C* aus in Dur und Moll;
2. er schreibt alle Tonleitern (aller Tonarten) Dur und Moll durch zwei Oktaven hindurch aufwärts und abwärts.

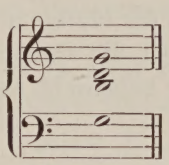
Da unser modernes Klavier 12 Töne in jeder Oktave besitzt und auf jedem Tone sowohl eine Dur- als Moll-Tonleiter aufgebaut werden kann, so erhalten wir 24 Tonarten im ganzen. Jede Tonart kann melodisch und harmonisch dargestellt werden. Z. B. stellt sich C dur melodisch folgendermassen dar:

*C d e F G a h c.**)

Die Hauptstufen sind hier gross geschrieben.

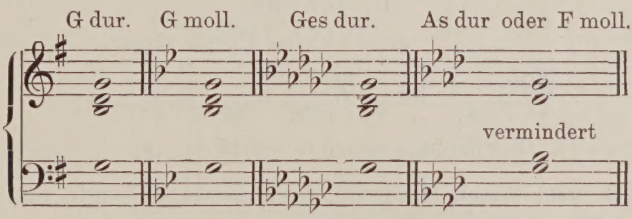
NB. Die harmonische Darstellung folgt in der Accordlehre.

Bei der Lehre vom Dreiklange ist für vorgeschrittenere Schüler als Vorübung für die Enharmonik und Bestimmung der Tonarten folgendes Experiment von vorzüglicher Wirkung. Man schreibt dem Schüler einen Dreiklang auf ohne jede Vorzeichnung und lässt ihn bestimmen, was dieser Dreiklang darstellen könnte, z. B.:



Das könnte sein: G dur, G moll, Ges dur, der verminderte Dreiklang der 7. Stufe in As dur oder 2. Stufe in F moll.

Man sieht daraus, dass unsere Notenschrift erst durch die Vorzeichnungen bestimmte Klanggestalt annimmt.



Man mache dieses Experiment, das für die Kenntnis der Tonarten ungemein förderlich ist, mit mehreren Dreiklängen auch beim Kapitel Enharmonik.

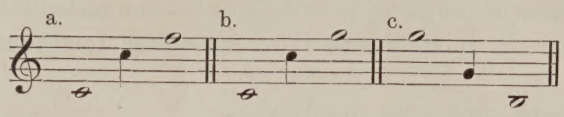
§ 4. Intervallenlehre.

Unter Intervall versteht man das Entfernungs-Verhältnis zweier Töne untereinander, sowohl in der Melodie (im Nacheinander) als in der Harmonie (im Miteinander). Um die Entfernung berechnen zu können, werden die Töne als Stufen aufgezählt und zwar in folgender Weise:

1. Stufe	(Prim)	6. Stufe	(Sext)
2. „	(Sekund)	7. „	(Sept)
3. „	(Terz)	8. „	(Oktav)
4. „	(Quart)	9. „	(Non)
5. „	(Quint)	10. „	(Decim).

*) In der melodischen Darstellung einer Tonart folgen die Töne stufenweise (diatonisch) aufeinander; in der harmonischen Darstellung aber terzenweise.

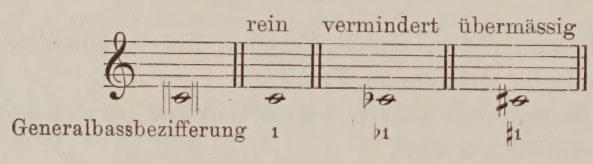
Von hier an werden die Tonentfernungen einfach von der nächstliegenden Oktave des gegebenen Tones aus berechnet, z. B.



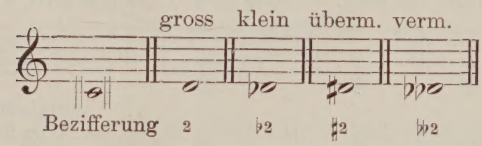
a = Oktavquart,
b = Oktavquint,
c = Oktavsext usw.

In der Intervallenlehre wird nach aufwärts und abwärts gezählt und begegnen wir in dieser Abhandlung Bezeichnungen wie: gross, klein, rein, vermindert und übermässig, die am besten auf praktischem Wege erklärt werden, weshalb vom Ton C aus die einzelnen Stufen mit ihren Veränderungen folgen. Wir fügen zugleich auch die Generalbassbezifferung jedes einzelnen Intervalles bei. Die Bezifferung entspricht stets der Stufenbezeichnung.

I. Prim.

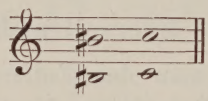


II. Sekund.



Wir führen zum ersten Male die verminderte Sekunde ein und zwar aus folgendem Grunde.

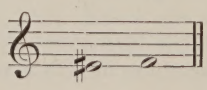
Bei den kleinen Sekunden tritt uns eine eigentümliche Erscheinung entgegen. Die kleine Sekunde von *His* z. B. wäre eigentlich *C* nach unserer Notierung.



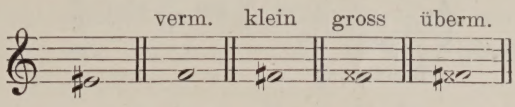
Das Auge wird hier vollständig befriedigt sein, anders das Ohr, das sofort konstatiert, dass es sich hier um 2 gleichklingende Töne handelt.

Das Wesen der kleinen Sekunde besteht aber darin, dass ein Intervall entsteht, durch das ein halber Ton aufwärts oder abwärts dem Klange nach gebildet wird. (Für das Ohr.) In obigem Beispiele bildet sich die kleine Sekunde nur für das Auge.

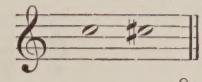
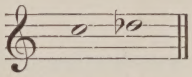
Derartige Intervalle sind Scheinintervalle, indifferent und nur für die Enharmonik von Wichtigkeit.

Dasselbe ist beim Tonschritt  der Fall.

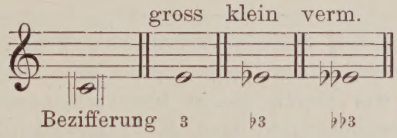
Um hier für die Intervallenlehre einen Ausgleich zu schaffen, müssen wir auch eine verminderte Sekunde annehmen.



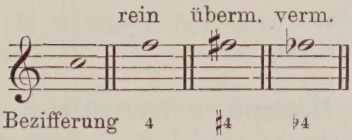
Die verminderte Sekunde spielt klanglich die Rolle der reinen Prim.

Die chromatischen Sekundschritte nennen wir auch Halbtöne und zwar unterscheiden wir kleine und grosse Halbtöne.  d. i. z. B. ein kleiner Halbton, da er nur durch ein Versetzungszeichen entsteht.  dagegen ist ein grosser Halbton, da er nicht nur durch ein Versetzungszeichen, sondern auch durch Veränderung seiner Stellung im Liniensystem dem ersten Tone gegenüber gebildet ist.

III. Terz.

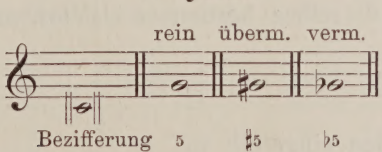


IV. Quart.

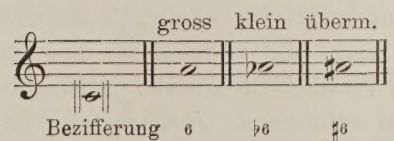


Die übermässige Quarte wird auch Tritonus genannt.

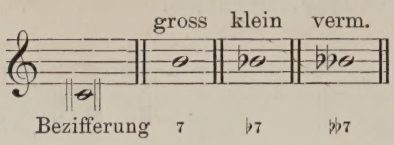
V. Quint.



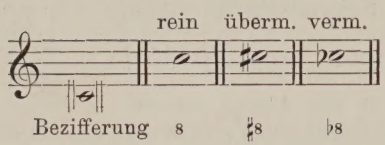
VI. Sexten.



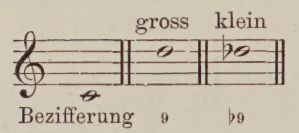
VII. Septen.



VIII. Oktaven.



IX. Nonen.



Der Schüler schreibt von allen chromatischen Tönen der Tonleiter sämtliche Intervalle und prägt dieselben seinem Gedächtnisse ein. Beim Aufbau der einzelnen Accorde wird dann stets das hierzu nötige Intervallenkapitel wiederholt. Für den Privat- wie für den Massenunterricht sind die Intervallen-Formulare von Friedrich Kempter, bei Böhm in Augsburg erschienen, unbedingt zur Anschaffung nötig. Diese Formulare bringen grosse Zeitersparnis mit sich und enthalten einen vorzüglichen systematischen Lehrgang für diesen Gegenstand.

Man beachte! Der Schüler präge sich besonders die Generalbassbezifferung der einzelnen Intervalle recht scharf ein.

Hier ist der traurige Umstand zu verzeichnen, dass diesem Stoffe allzuwenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wer musikalisch richtig denken und hören lernen will, befasse sich ausführlich mit dem Studium der Intervallenlehre. Beim Gesangsunterrichte werde der Schüler über einzelne Intervalle gefragt und unterrichtet. Der Lehrer der Theorie spiele dem Schüler beliebige Intervalle vor und lasse dieselben bestimmen. (Vorübung zum Diktat.)

Die Intervalle werden eingeteilt in:

1. Konsonanzen, d. s. die reine Prim, die grosse und kleine Terz, die grosse und kleine Sext, die reine Quinte nnd die reine Oktave.
2. Dissonanzen und zwar: Die kleine, grosse und übermässige Sekunde, die verminderte Terz, die verminderte und übermässige Quinte, die übermässige und verminderte Quarte. Auch unterscheiden wir wesentliche und zufällig auftretende Dissonanzintervalle.

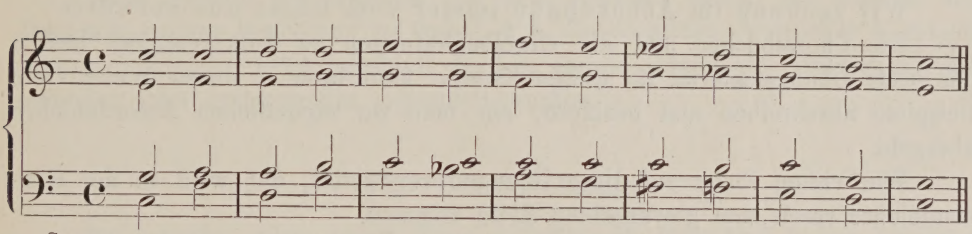
3. Indifferente Intervalle. Hiezu gehört die reine Quart. Sie bildet den Übergang von Dissonanz zur Konsonanz.
4. Reine, grosse und kleine Intervalle.

Jene Intervalle, welche um einen Halbton grösser sind als gross, heissen übermässige; jene dagegen, welche um einen Halbton kleiner sind als klein, heissen verminderte.

Wir werden diesem Stoffe in der Harmonielehre immer wieder begegnen und einsehen lernen, wie nötig die völlige Vertrautheit mit ihm ist. Zu bemerken ist noch, dass die Benennung „reine Prime“ im harmonischen Sinne bedeutungslos ist und nur in der Umkehrung als reine Oktave Bedeutung in der Harmonie hat.

Vorübung für die Harmonielehre, zugleich Rekapitulation der Intervallenlehre.

Der Schüler beziffert ganz einfache vierstimmige Beispiele und zwar stimmenweise von unten nach oben, also: Bass, Tenor, Alt, Sopran. Der Basston wird immer mit 1 bezeichnet, weil er immer die Rolle der Prim des (Grundtones) den anderen Intervallen gegenüber spielt. Z. B.

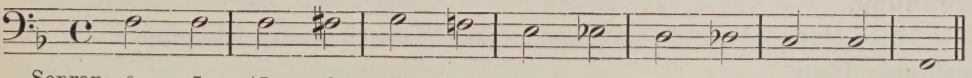


Sopran	8	5	8	5	3	4	6	6	♭7	6	6	6	8
Alt	3	8	3	8	5	6	6	8	3	♭3	3	3	3
Tenor	5	3	5	3	1	2	3	4	5	4	6	4	5
Bass	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Die Bezifferung der erhöhten oder erniedrigten Intervalle ist in der Intervallenlehre von Fall zu Fall angegeben.

Man lese die Ziffern einzeln von unten nach oben und vergleiche die Zahlenintervallbezeichnung immer mit den Noten in den einzelnen Stimmen.

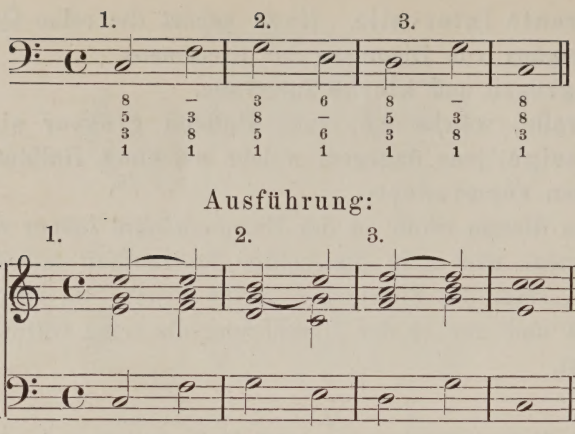
Der Schüler ersetzt in folgendem Beispiele die Noten selbst und zwar stimmenweise von unten nach oben:



Sopran	8	7	♭7	6	5	6	7	6	7	6	6	5	8
Alt	3	3	3	3	8	2	3	3	♯3	♯3	4	3	8
Tenor	5	5	5	5	3	4	5	4	5	6	8	7	3
Bass	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Bezüglich der zufälligen Versetzungszeichen mit ♯ oder ♭ verweise ich auch auf das Kapitel „Die Generalbassschrift“. —

Bezifferte Stellen, die mit — bezeichnet sind, zeigen an, dass das angegebene Intervall liegen bleibt. Z. B.



Bei Takt 1 ist zu bemerken, dass das *C* im Sopran zuerst als Oktave, dann als Quinte aufgefasst ist.

Takt 2 ist zu bemerken, dass das *G* im Alt zuerst als Oktave, dann als Terz aufgefasst ist.

Takt 3 das *D* im Sopran wie bei Takt 1.

Wir rechnen im Accordbaue immer vom Basse aus aufwärts.

Die Choralbücher und die Orgelbegleitungen zu Volksgesängen liefern das beste Übungsmaterial für diesen Zweig. Man lasse in dieser Weise viele Beispiele abschreiben und beziffern, ehe man zur eigentlichen Accordenlehre übergeht.

Wer vielen Fleiss auf diese Übungen verwendet, der wird in der Harmonielehre rasch zum gewünschten Ziele kommen.

III. Kapitel.

Harmonielehre (Accordenlehre).

Die Harmonielehre umfasst den Unterricht über Entstehung, Verbindung, Auflösung und Veränderung der Accorde. Sie macht uns mit den Arten der Accorde bekannt und zeigt uns deren Verwendung.

Eine Harmonie oder ein Accord entsteht durch das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne.

Die Entstehung der Harmonie gründet sich auf die Tonleiter. Fügt man nämlich einem Tone einen zweiten, dritten, vierten, fünften etc. Ton bei, so entsteht eine Harmonie. Diese verbundenen Töne müssen untereinander in einem gewissen mathematischen Verhältnisse stehen.

Alle Grundharmonien oder Stammaccorde werden durch systematisches Übereinanderlegen von Terzen gebildet.

(Harmonische Darstellung der Tonart.)

Jede wirkliche Harmonie muss umkehrungsfähig sein. Es können hier jedoch Beschränkungen eintreten, die die Existenz einer wirklichen Harmonie aber deshalb noch nicht in Frage stellen, z. B. beim Nonaccord. Zweck der Harmonie ist, die Melodie zu begleiten oder selbständig zu wirken.

Um die grosse Zahl der in der Musik vorkommenden Accorde leichter zu übersehen, nehmen wir folgende Einteilung:

1. Harmonien im Dursystem;
2. Harmonien im einfachen Mollsystem;
3. Harmonien im erweiterten, übergreifenden Mollsystem, und zwar innerhalb dieser Systeme: a) Dreiklänge;
   b) Septaccorde:
   c) Nonaccorde.

Ausserdem teilen wir die Accorde ein:

a) in diatonische Accorde, d. s. alle jene, die innerhalb einer Tonart gebildet werden, also alle leitereigenen Accorde;

b) in chromatische Accorde, die von einer Tonart in eine andere übergreifen.

Beim Spielen der Accorde auf dem Klaviere haben die Gesetze der Dynamik strenge Beachtung zu finden, d. h. die einzelnen Töne jeder Harmonie müssen in gleicher Stärke gespielt werden, ebenso müssen die Töne exakt miteinander, statt nacheinander angespielt werden.

§ 1. Der Dreiklang.

Er entsteht, wenn einem Tone aufwärts die Terz und Quinte beigefügt wird. Ist seine Terz gross, seine Quinte rein, so nennen wir ihn Dur- oder grossen Dreiklang.

Ältere Theoretiker nennen den Durdreiklang auch harten Dreiklang, was jedoch nicht richtig ist, denn der Asdur-Dreiklang, Gesdur-Dreiklang, auch der Cdur-Dreiklang klingt gewiss nicht hart.

Wir entwickeln unsere Dreiklänge auf den Tönen der Normaltonleitern.

Die Darstellung der Normaltonleiter *C* in Buchstaben ist:

C d e F G a h c.

Das ist die melodische (stufenweise) Darstellung der Tonart.

Die Accorde jeder Tonart gewinnen wir, wenn wir die Töne statt melodisch-harmonisch, terzenweise, ordnen, z. B:

$$\underbrace{F\,a\,\overset{\frown}{C}\,e\,\overset{\frown}{G}\,h\,d}$$

das sind die sieben Töne unserer Tonleiter harmonisch geordnet. Sie geben uns die 3 Hauptstufen der Tonart.

Alle Dreiklänge sind Stammaccorde:

1. weil sie mit Terzen aufgebaut sind;
2. weil wir andere Accorde von ihnen ableiten.

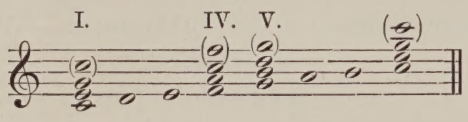
§ 2. Dreiklänge im Dur-System.

a) Der Dur- oder grosse Dreiklang.

Von der Intervallenlehre wird hier von allen chromatischen Tönen aus repetiert:

Die Prim, die grosse Terz, die reine Quinte, die reine Oktave.

Der Dur-Dreiklang besteht im vierstimmigen Satze aus: Grundton, grosser Terz, reiner Quinte und reiner Oktave.



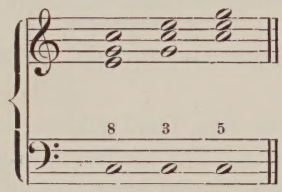
Im Dur-System stehen die grossen Dreiklänge auf der I., IV. und V. Stufe.

Der Schüler legt sich für alle Tonarten das vorstehende Schema an und schreibt diese Dreiklänge nieder.

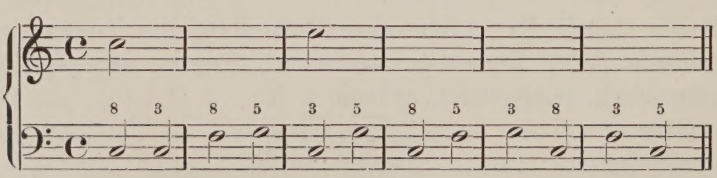
Jedes Intervall des Dreiklanges kann Oberstimme sein.

1. Ist die Oktave Oberstimme, so steht der Dreiklang in der Oktavenlage;
2. „ „ Terz „ „ „ „ „ „ „ Terzenlage;
3. „ „ Quinte „ „ „ „ „ „ „ Quintenlage.

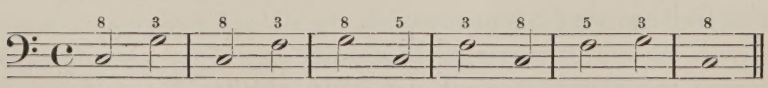
Wir beziffern den Dreiklang in der Oktavenlage mit = 8,
„ „ „ „ „ „ Terzenlage „ = 3,
„ „ „ „ „ „ Quintenlage „ = 5.



Dieses Beispiel ist in allen Dur-Tonarten zu schreiben. Der Schüler schreibt und spielt vorerst alle Accordverbindungen in der engen Lage. Die Beispiele sind vorläufig so gelegt, dass falsche Fortschreitungen unmöglich sind.



Der Schüler schreibt hier zuerst die Oberstimmen sämtlicher Dreiklänge.

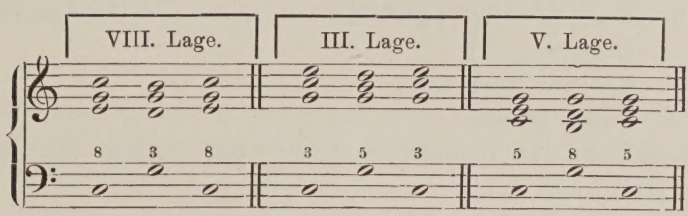


In der Durtonleiter finden wir auf der I., IV. und V. Stufe grosse Dreiklänge.

Diese Stufen sind in Dur und Moll die Hauptstufen der Tonart; folglich sind die auf ihnen aufgebauten Harmonien die **Hauptharmonien einer Tonart.** Der auf der ersten Stufe aufgebaute Dreiklang heisst Tonika-Dreiklang; der auf der V. Dominant-Dreiklang; der auf der IV. Stufe Unterdominant- oder Subdominant-Dreiklang.

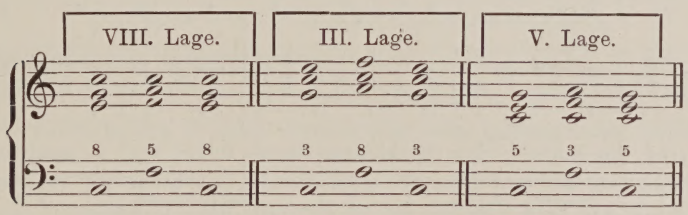
§ 3. Verbindung der Hauptharmonien einer Tonart untereinander.

1. Verbindung des Tonika-Dreiklanges mit dem Oberdominant-Dreiklang.



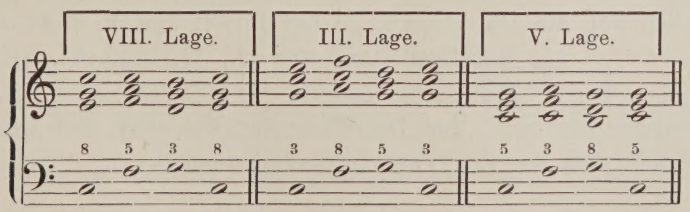
Der Schüler hat diese Verbindung in allen ♯- und ♭-Tonarten zu schreiben und auswendig zu spielen.

2. Verbindung des Tonika- mit dem Unterdominant-Dreiklange.



Der Schüler hat diese Verbindung in allen ♯- und ♭-Tonarten zu schreiben und auswendig zu spielen.

3. Verbindung des Tonika-, Unter- und Oberdominant-Dreiklanges in Dur.



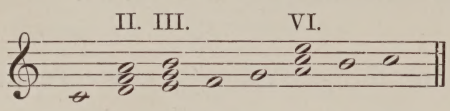
Der Schüler hat diese Verbindung in allen ♯- und ♭-Tonarten zu schreiben und auswendig zu spielen.

b) Der Moll- oder kleine Dreiklang in Dur.

Aus der Intervallenlehre ist die kleine Terz zu repetieren und mit der grossen zu vergleichen.

Auf der I., IV. und V. Stufe der Dur-Tonleiter haben wir grosse Dreiklänge gefunden.

Suchen wir nun die kleinen Dreiklänge der Dur-Tonleiter.

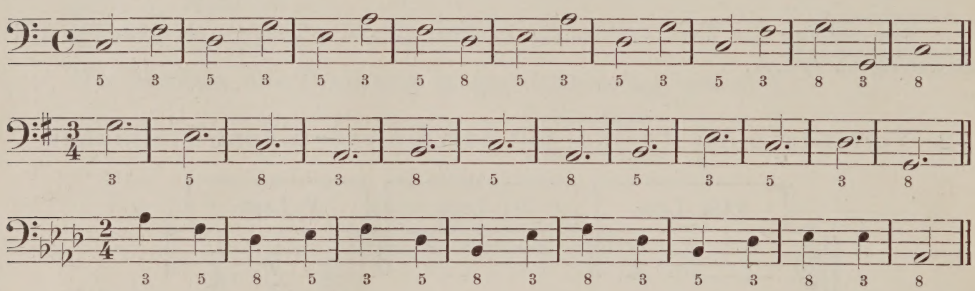


Die kleinen Dreiklänge im Dur-System finden sich auf der II., III. und VI. Stufe.

Diese Dreiklänge bestehen zum Unterschiede von den Dur-Dreiklängen aus:

Grundton,
kleiner Terz und
reiner Quinte.

Das charakteristische Unterscheidungsmerkmal ist also die Terz, die in Dur gross, in Moll klein ist.



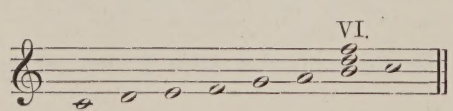
Bisher sind die Lagen jedes Dreiklanges genau fixiert und es kann infolgedessen bezüglich der Führung der einzelnen Stimmen sowohl, als bezüglich der Auflösung der einzelnen Intervalle gar kein Zweifel, der zu Fehlern führt, obwalten.

Die Hauptregeln bei Lösung der einzelnen Intervalle des Dreiklanges sind:

der Bass kann stufenweise oder sprungweise fortschreiten;
die Terz löst sich grösstenteils aufwärts, weil sie Leitcharakter, besonders im Oberdominant-Dreiklange, hat;
die Quinte kann aufwärts oder abwärts gehen.

Wir haben nun die Dur-Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe, ebenso die Moll-Dreiklänge der II., III. und VI. Stufe in Dur kennen gelernt.

Es erübriget uns noch, den Dreiklang der VII. Stufe der Dur-Tonleiter kennen zu lernen, den wir den verminderten nennen.

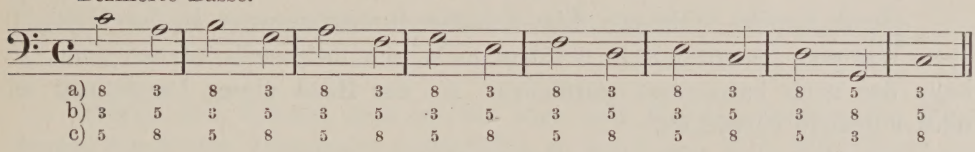


Der verminderte Dreiklang besteht aus: Grundton,
kleiner Terz und
verminderter Quinte.

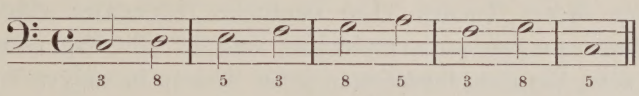
Aus der Intervallenlehre ist die verminderte Quinte zu repetieren und Vergleiche anzustellen zwischen der reinen und verminderten Quinte. Das charakteristische Klangmerkmal des verminderten Dreiklanges ist seine kleine Terz und verminderte Quinte. (Über den verminderten Dreiklang später Näheres.)

Verbindung sämtlicher Dreiklänge des Dur-Geschlechtes untereinander.

Bezifferte Bässe.



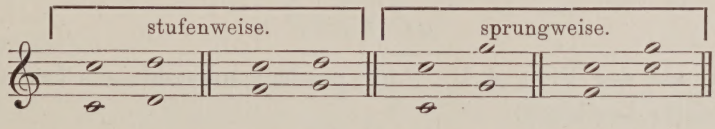
Dieses Beispiel ist in den drei angegebenen verschiedenen Bezifferungen auszusetzen. Der Schüler bestimmt jedesmal den Charakter des Dreiklanges, ob er ein Dur-, Moll- oder verminderter Dreiklang ist.



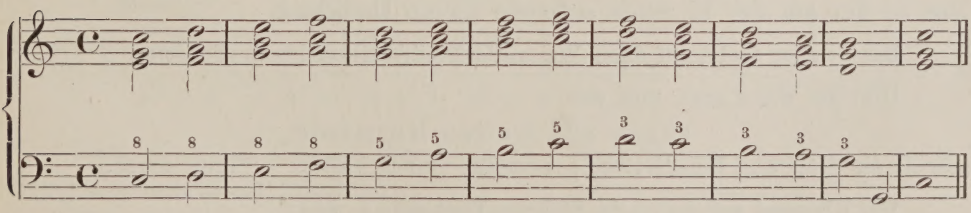
Zwei Dreiklänge in derselben Lage können nur dann aufeinander folgen, wenn dadurch keine
verbotenen Stimmschritte entstehen.

Solche verbotene Stimmschritte sind:

Quinten- und Oktavenfortschreitungen in derselben Richtung (Parallelfortschreitungen), welche stufenweise oder sprungweise auftreten. Z. B.



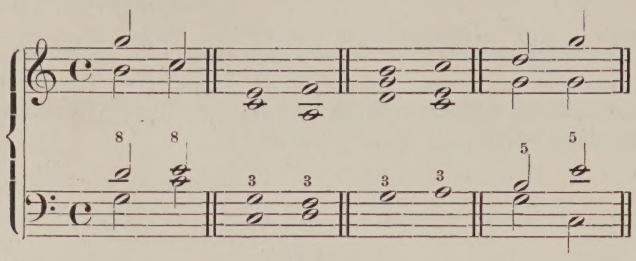
Folgende Accordfolgen wären vollständig falsch:



Der Schüler hat hier alle Fehler genau zu bezeichnen.

Daraus ergiebt sich, dass Dreiklänge in derselben Lage
stufenweise
nicht aufeinander folgen können, ausser man vermeidet die falschen Fort-

schreitungen. Dies geschieht, indem man die Stimmen, die die falschen Fortschreitungen enthalten, in eine Gegenbewegung bringt, z. B.:



(Siehe Kapitel verbotene Stimmschritte, Bewegungsarten in der Musik.)

Wie eine Tonart mit Buchstaben melodisch dargestellt werden kann, so kann das auch harmonisch stattfinden. An der Hand dieser Darstellung sei alles Folgende entwickelt.

$$\overset{\frown}{Fa\,Ce\,Gh}\,d.$$

Das ist die harmonische Darstellung von Cdur. In ihr sind sämtliche Töne der Cdur-Tonleiter enthalten. Aus dieser Darstellung entwickeln sich die Hauptharmonien dieser Tonart. Um sämtliche Harmonien einer Tonart aus dieser Darstellung zu gewinnen, gelte hier und für alle folgenden Fälle:

1. Man setzt die Hauptharmonien jeder Tonart in obiger Weise fest, wodurch man als erste Harmonie die Unterdominante, als zweite die der Tonika und als dritte die der Oberdominante erhält.
2. Nachdem diese Accorde aufgefunden sind, setzt man den untersten Ton von links als den obersten nach rechts und zwar so lange, bis man auf die ursprüngliche Darstellung zurückkommt. Auf diese Weise müssen alle Harmonien, die überhaupt existieren, gefunden werden.

Verfahren:

$$\overset{\frown}{a\,Ce\,Gh\,d}\,F$$

Da sind die auf der VI. und III. Stufe erscheinenden kleinen Dreiklänge und der verminderte Dreiklang.

$$Ce\,Gh\,d\,\overset{\frown}{Fa}$$

Das ist der auf der II. Stufe stehende kleine Dreiklang.

Der Schüler suche auf diese Weise die Dreiklänge mehrerer Tonarten.

Hier ist die Lehre von der

engen und weiten Harmonie,

soweit sie sich auf Dreiklänge bezieht, einzuschalten. (Siehe diese.)

Die Übungen auf Seite 1 in Richters Übungsbuch sind:

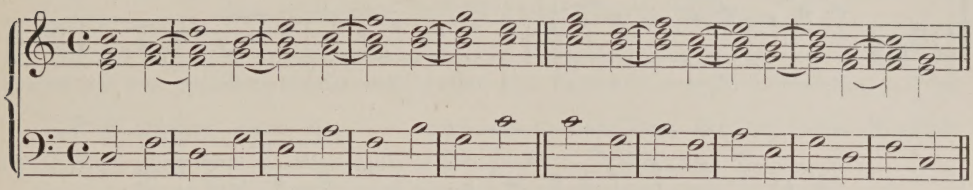
1. in enger Lage, dann jedes Beispiel sofort,
2. in weiter und dann,
3. in gemischter Lage zu setzen, und zwar so, dass in jedem Beispiele und bei jeder Accordverbindung die Lage verwendet wird, wie es die Klangschönheit erfordert.

Sequenzen mit Dreiklängen.

§ 4. Die Sequenz (Harmonieverschiebung, Klimax)

ist die Repetition einer harmonischen Gruppe in verschobener Stimmlage, entweder einen halben oder ganzen Ton auf- oder abwärts.

Sequenzen mit Dreiklängen.



Folgen also mehrere ganz gleiche oder sehr ähnliche harmonische Wendungen öfters oder konsequent aufeinander, so nennt man diese Wiederholungen Sequenzen.

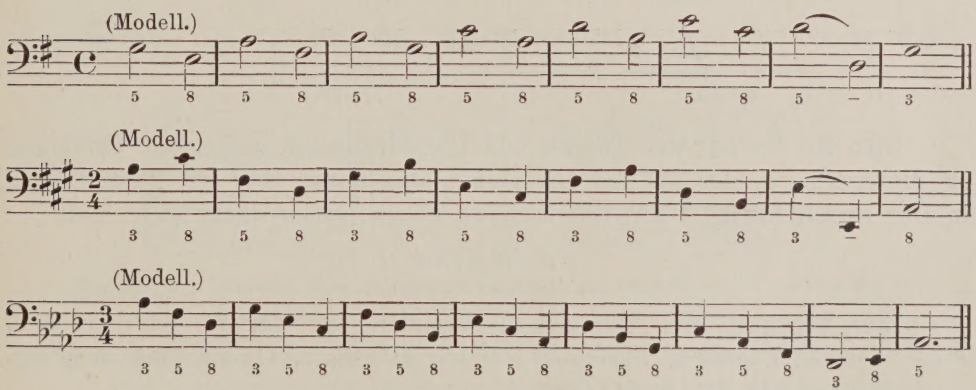
Schreitet eine Bassstimme in regelmässig gleichen Intervallschritten fort, so folgen dieser Regelmässigkeit auch die übrigen Stimmen, wodurch die Sequenz entsteht.

Den ersten Takt (das Urbild der Sequenz) nennt man Modell.

Strenge Sequenzen sind solche, welche sich genau (buchstäblich) an das Modell halten;

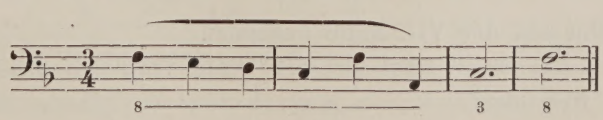
freie Sequenzen dagegen halten sich nicht sklavisch an das Modell, sondern gehen diesem nur ähnlich nach.

Bezifferte Bässe.

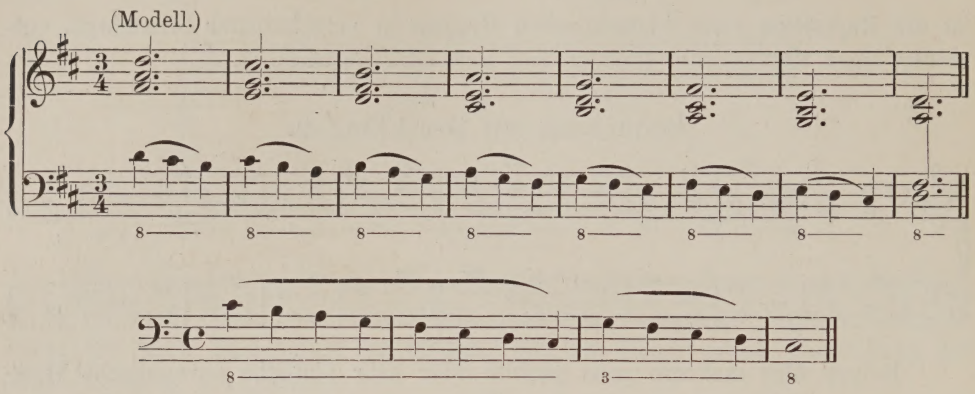


Zum Kapitel Generalbassschrift. Eine häufige Erscheinung in der Generalbassschrift ist folgende:

Man setzt eine Ziffer, der ein Strich folgt. Z. B.:



Dieser Strich bedeutet, dass der Bass bis zur nächsten Bezifferung fortschreitet, während die Oberstimmen (Harmonie) liegen bleiben. Z. B.



Um unser Accordmaterial zu erweitern, gehen wir zur Auffindung der Dreiklänge im einfachen Mollsystem.

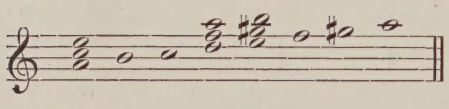
§ 5. Dreiklänge im einfachen Moll-System.

$\overset{\frown}{D f} \overset{\frown}{A c} \overset{\frown}{E gis} \overset{\frown}{h}$ = die harmonische Darstellung der Amoll-Tonart.

$\overset{\frown}{A c e}$ Tonikadreiklang in Moll;

$\overset{\frown}{E gis h}$ Oberdominantdreiklang in Moll;

$\overset{\frown}{D f a}$ Unterdominantdreiklang in Moll.



Hier ist der auf der Tonika und Unterdominante aufgebaute Dreiklang ein Molldreiklang, der auf der Dominante aufgebaute aber ein Durdreiklang. In Dur sind sämtliche Hauptharmonien gleich gebaut, nicht so in Moll.

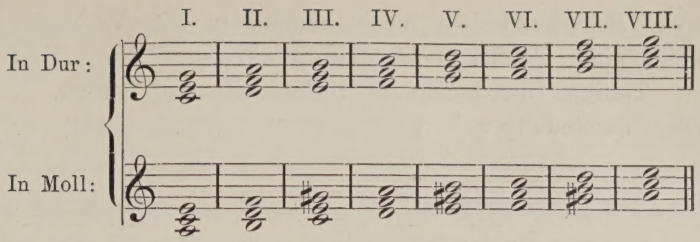
$\overset{\frown}{f} \overset{\frown}{A c} \overset{\frown}{E gis} \overset{\frown}{h d}.$

Hier begegnen wir dem grossen Dreiklang auf der VI. Stufe in Moll, *F-a-c;* dem übermässigen Dreiklang auf der III. Stufe, *C e-gis,* und dem verminderten auf der VII. Stufe, *Gis-h-d.*

$A c E gis \overset{\frown}{h d f}.$

$\overset{\frown}{H d f}$ ist der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in Moll, der uns als solcher in Dur auf der VII. Stufe begegnet.

Musikalisch dargestellt lässt sich der beste Vergleich zwischen Dur und Moll herstellen, wie folgt:

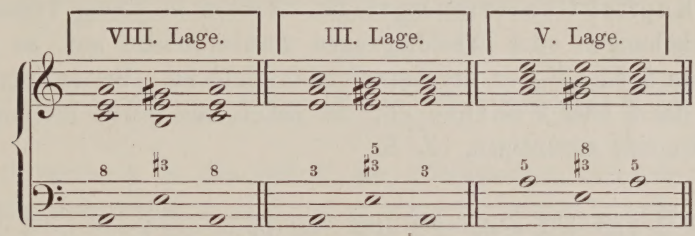


Die römischen Ziffern bedeuten die Stufen.

Der Schüler hat hier Vergleiche zwischen den Dreiklängen der C dur und A moll-Tonart auf den einzelnen Stufen herzustellen und das auch in anderen Tonarten zu üben.

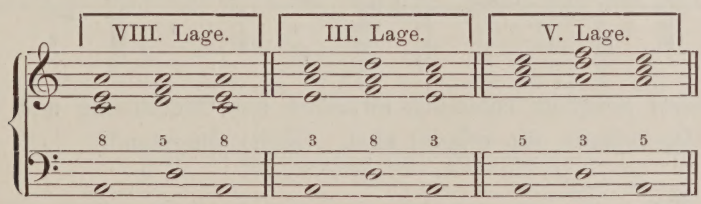
Wir lernten also im Dur- und im einfachen Mollsystem folgende Dreiklänge kennen: 1. Den Dur- oder grossen Dreiklang;
2. den Moll- oder kleinen Dreiklang;
3. den verminderten und
4. den übermässigen Dreiklang.

Verbindung des Tonika- und Oberdominant-Dreiklanges in Moll.



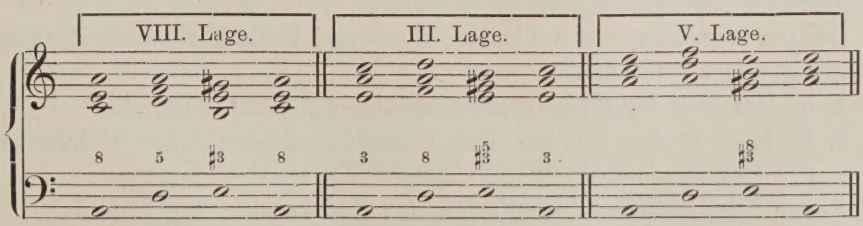
Der Schüler hat dieses in allen Moll-Tonarten zu schreiben und auswendig zu spielen.

Verbindung des Tonika- und Unterdominant-Dreiklanges in Moll.



Der Schüler schreibt dies in allen Moll-Tonarten und spielt es auswendig.

Verbindung des Tonika-, Unter- und Oberdominant-Dreiklanges in Moll.

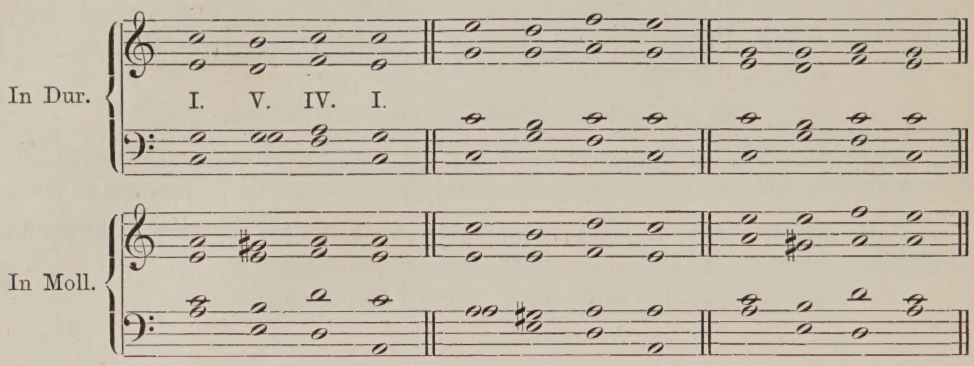


Der Schüler schreibt und spielt dieses in allen Moll-Tonarten.

Sehr viel Schwierigkeiten macht Anfängern die Verbindung der drei Haupttharmonien einer Tonart in umgekehrter Weise:

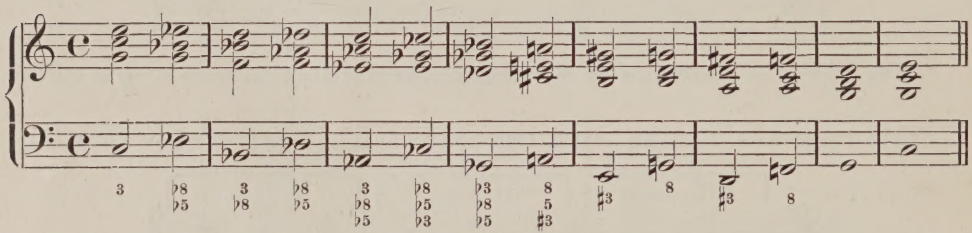
Tonika, Oberdominante, Unterdominante, Tonika.

Ich setze diese Verbindung anher:

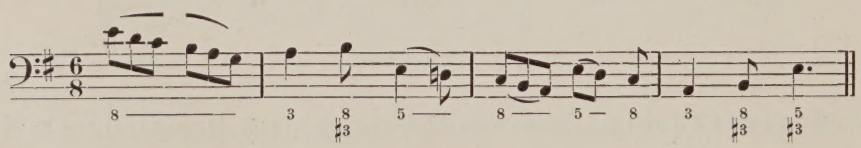


Der Schüler muss diese Beispiele in allen Dur- und Moll-Tonarten spielen. Es ist das sehr wichtig für alle Übungen mit Dreiklangsverbindungen.

Zum Kapitel Generalbassschrift. Treten in einem Tonstücke chromatische Erhöhungen oder Erniedrigungen vorübergehend auf, so zeigen wir das durch ein ♯ oder ♭ vor der betreffenden Note an. Bei bezifferten Bässen setzen wir das ♯ oder ♭ ebenso vor die Ziffer, um deren Intervallerhöhung oder Erniedrigung anzuzeigen. Z. B.



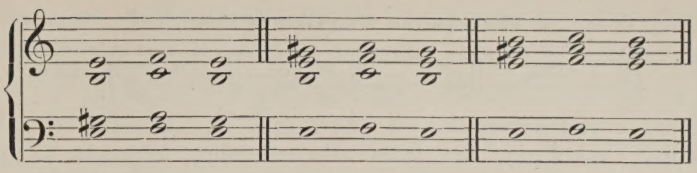
In diesem Beispiele entstehen zwischen der Oberstimme und dem Basse sogenannte Querstände, die erlaubt sind. (Siehe Querstand.)



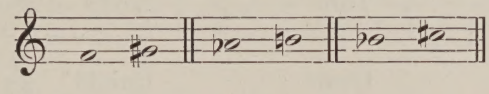
Bei der Verbindung des Tonika-, Ober- und Unterdominantdreiklanges ist folgendes genau zu beachten:

1. in Dur sind sämtliche drei Dreiklänge: Durdreiklänge;
2. in Moll ist der Tonika- und Unterdominantdreiklang: Molldreiklang, der Oberdominantdreiklang dagegen ein Durdreiklang. —

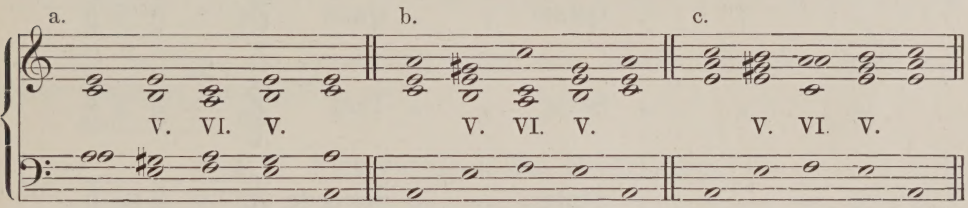
Vielen Schülern macht die Verbindung der Accorde der V. und VI. Stufe in Moll besondere Schwierigkeiten. Das Folgende wäre total verfehlt.



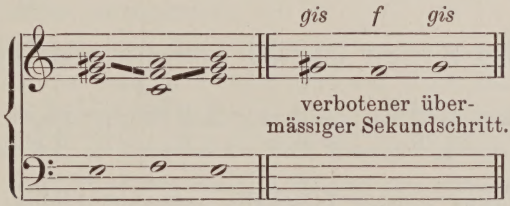
Dieses Beispiel wimmelt von verbotenen Oktaven- und Quintenfortschreitungen. Die einzelnen Stimmen müssen so gelegt werden, dass diese verbotenen Stimmschritte unterbleiben. Zu bemerken ist noch, dass die Stimmen so geführt werden müssen, dass das Intervall der übermässigen Sekunde, das auch zu den verbotenen Stimmschritten gehört, vermieden wird.



Folgende Fortschreitungen sind erlaubt.



Bei *C* würde z. B. der Schritt der übermässigen Sekunde bei falscher Stimmführung sich bilden.



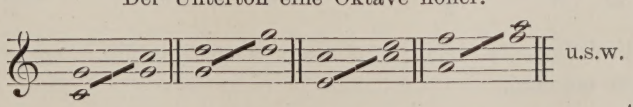
§ 6. Umkehrung der Intervalle.

Als Vorstudie wird das ganze Pensum der Intervallenlehre hier wiederholt.

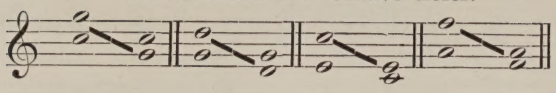
Die Umkehrung eines Intervalls geschieht dadurch, dass die beiden Töne, die das Intervall bilden, in ein entgegengesetztes Verhältnis (in ein verkehrtes Verhältnis) gebracht werden.

Diese Umkehrung wird dadurch herbeigeführt, dass der ursprünglich untere Ton zum Obertone gemacht wird, oder umgekehrt. Z. B.:

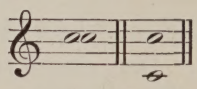
Der Unterton eine Oktave höher.

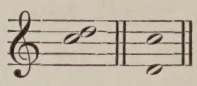


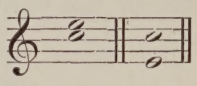
Der Oberton eine Oktave tiefer.

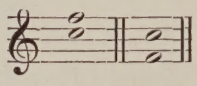


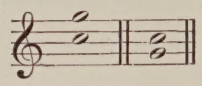
Durch die Umkehrung der Intervalle entstehen folgende Verhältnisse:

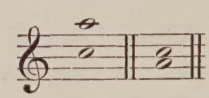
Durch Umkehrung der Prim entsteht die Oktave 

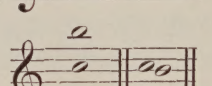
„ „ „ Sekunde „ „ Septe 

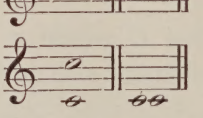
„ „ „ Terz „ „ Sexte 

„ „ „ Quart „ „ Quinte 

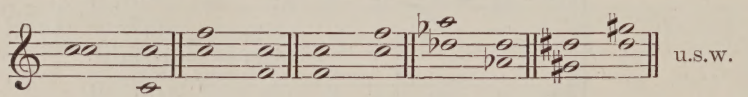
„ „ „ Quinte „ „ Quart 

„ „ „ Sexte „ „ Terz 

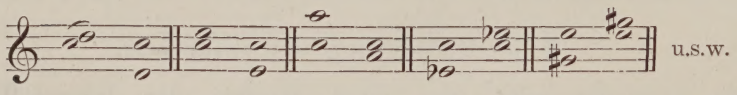
„ „ „ Septe „ „ Sekunde 

„ „ „ Oktave „ „ Prim 

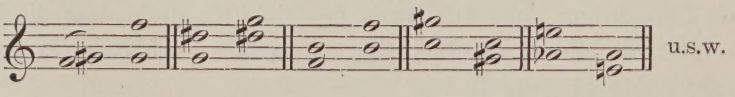
Durch Umkehrung reiner Intervalle entstehen reine Intervalle.



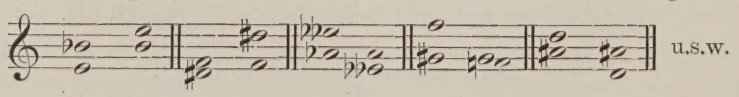
Durch Umkehrung grosser Intervalle entstehen kleine Intervalle.



Durch Umkehrung übermässiger Intervalle entstehen verminderte Intervalle.



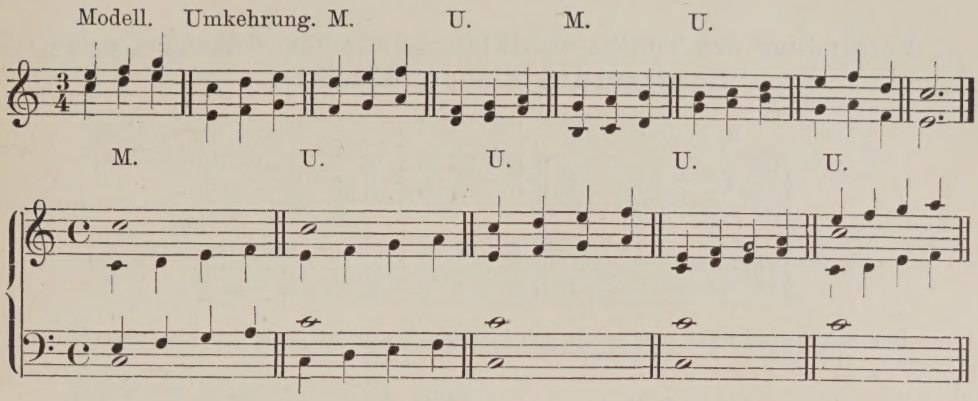
Durch Umkehrung verminderter Intervalle entstehen übermässige Intervalle.



Diese Umkehrungen sind von allen chromatischen Tönen aus, mit allen Intervallen, zu machen.

Hier hat das musikalische Diktat zu beginnen. Der Lehrer spielt passende, der Sache entsprechende Beispiele vor, der Schüler schreibt sie nach, z. B.:

Diktat. (Umkehrung der Intervalle.)



Als Vorübung zur Improvisation auf dem Klavier oder der Orgel sind solche Übungen unerlässlich.

§ 7. Umkehrungen des Dreiklanges.

Die Umkehrung eines Accordes ist durchaus verschieden von der Darstellung eines Accordes in seinen Lagen.

Stellen wir z. B. den Dreiklang in seinen verschiedenen Lagen dar, so bleibt der Basston immer unverändert.

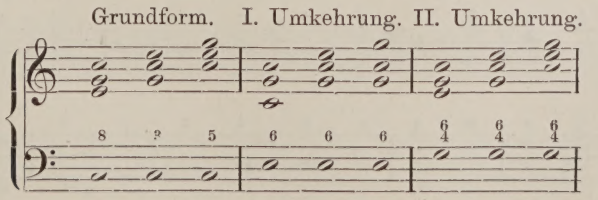
Bei der Umkehrung eines Accordes aber ändern wir den ursprünglichen Basston und benützen als Bass ein Intervall des Accordes.

Da wir alle unsere Stammaccorde durch systematisches Übereinanderlegen von Terzen bilden, so konstruieren wir unsere Umkehrungen (abgeleitete Accorde) auch vom Grundtone des Stammaccordes aus systematisch terzenweise.

Wir nehmen vom Grundtone aus systematisch fortgesetzt die erste Terz, dann die zweite Terz u. s. w., des Stammaccordes, und legen diese Intervalle in den Bass.

Dadurch ändern sich die Intervallverhältnisse der Accordtöne analog der Umkehrung der Intervalle.

Machen wir die erste Terz des Dreiklanges zum Basse, so entsteht der Sextaccord; benützen wir seine (Quinte) zweite Terz zum Bass, so erhalten wir den Quartsextaccord.

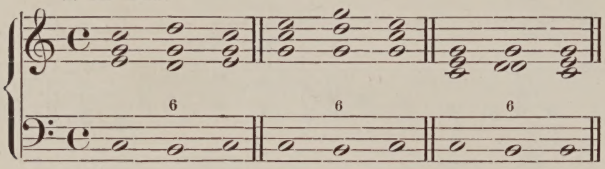


Der erste Sextaccord erscheint in der Sexten-, der zweite in der Oktaven-, der dritte in der Terzenlage. Der erste Quartsextaccord steht in der Quarten-, der zweite in der Sexten- und der dritte in der Oktavenlage.

Diese Umkehrungen sind bei allen Dreiklängen gleich.

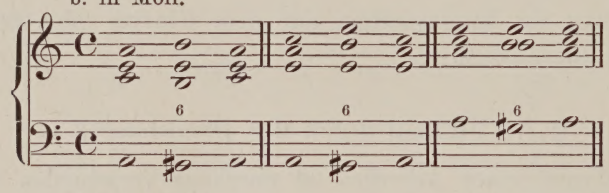
Verbindung des Tonika-Dreiklanges mit dem 6-Accord vom Dominant-Dreiklange abgeleitet.

a. in Dur.



Der Schüler schreibt und spielt das in allen Tonarten.

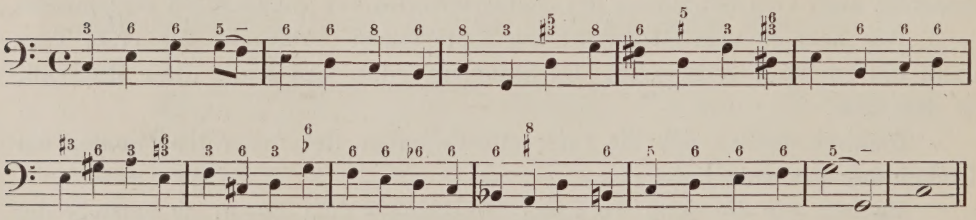
b. in Moll.



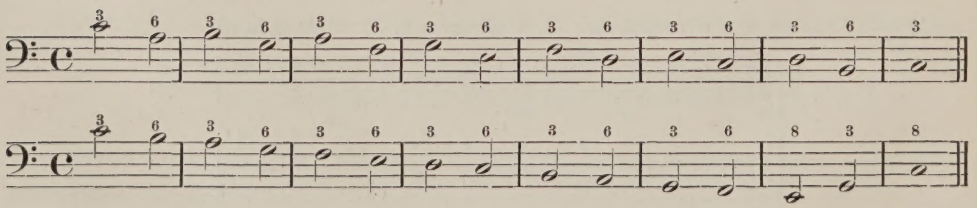
Der Schüler schreibt und spielt das in allen Tonarten.

Bei diesen Sextaccorden ist es nicht rätlich, den Basston zu verdoppeln, da er als ursprüngliche Terz Leiteigenschaft besitzt und sehr leicht durch seine Verdoppelung Oktavenfortschreitungen entstehen können.

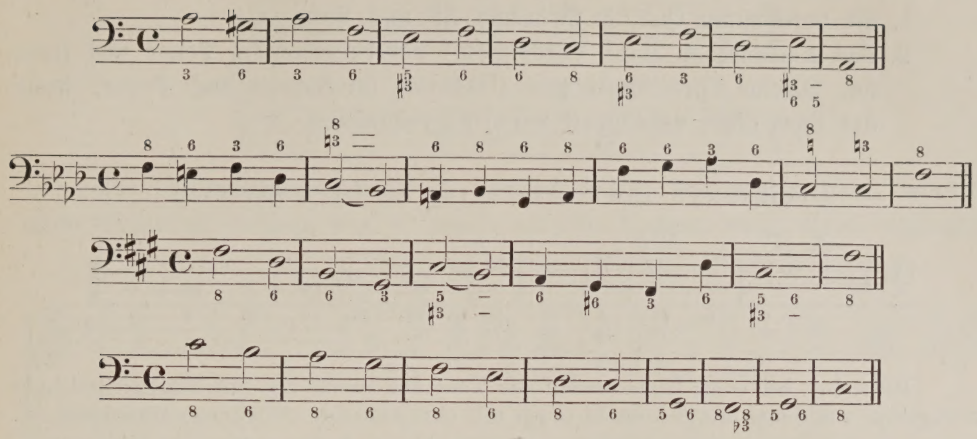
Bezifferte Bässe.



Sequenzen mit leitereigenen Sextaccorden.

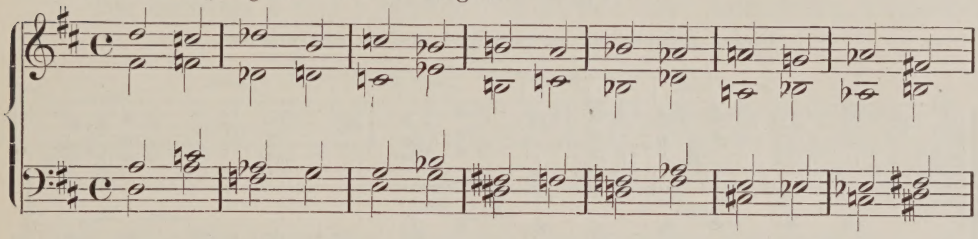


Freie Beispiele.

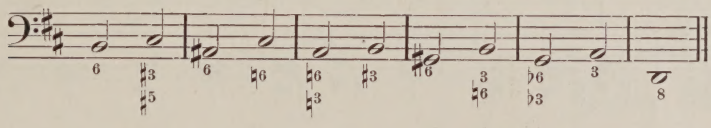


Nachstehendes Beispiel ist intervallenweise genau zu beziffern.

Modell aus „Siegfried“ von R. Wagner.

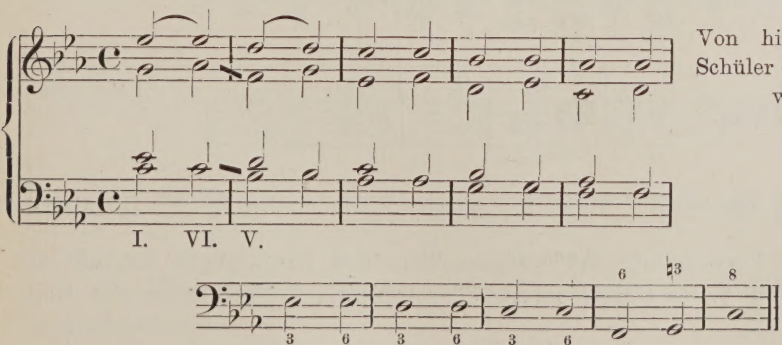


Von hier an arbeitet der Schüler den bezifferten Bass selbst aus.



Dieses Beispiel ist für Instrumentalmusik gedacht und würde sich der übermässigen Sekundschritte, der verminderten Quartschritte und Querstände wegen schlecht für Vokalmusik eignen.

Nachstehendes Beispiel ist zu beziffern und bei den 6-Accorden sind jene Hauptstufen anzugeben, von denen die 6-Accorde abgeleitet sind.

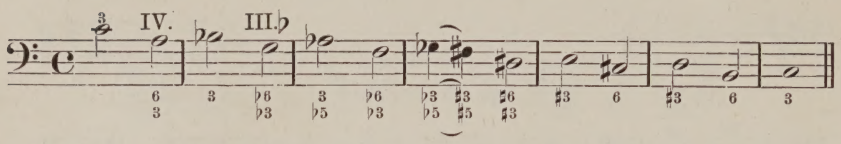


Von hier an setzt der Schüler das Beispiel selbst weiter aus.

An diesem Beispiele ist zu beachten:

1. die verdeckten Quinten zwischen Alt und Bass;
2. das Austauschen (hier Verdoppeln) der Stimmen im Tenor und Bass, um falsche Fortschreitungen (Oktaven im Sopran und Tenor, wenn der Bass nicht verdoppelt wird) zu vermeiden.

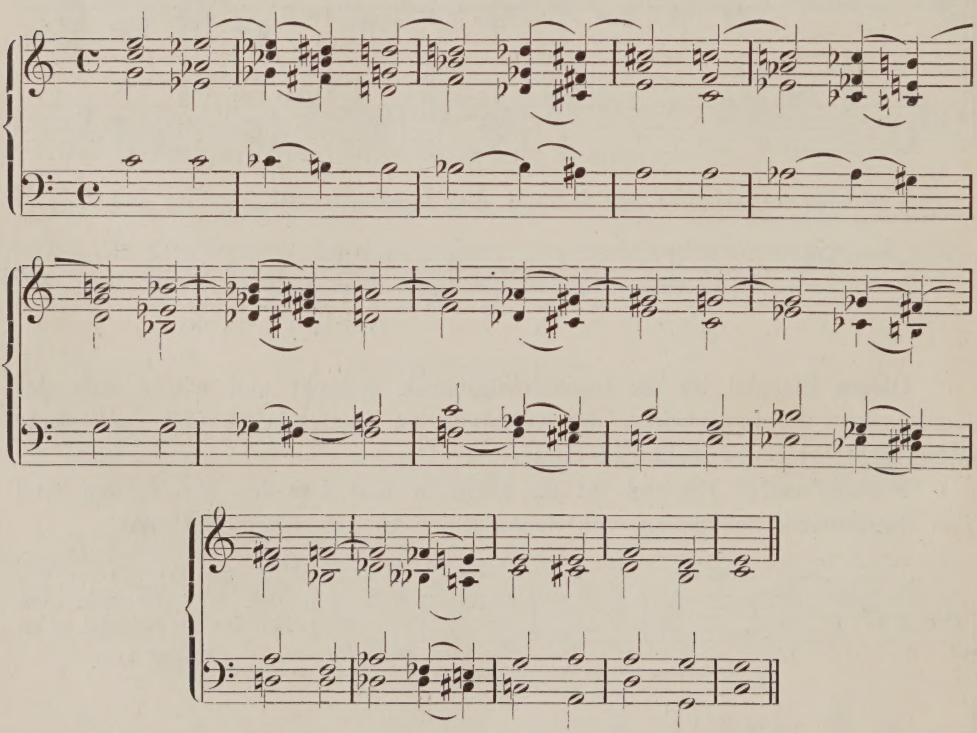
Dreiklänge und Sextaccorde im Quintenzirkel.



Hier sind bei allen Sextaccorden die Töne der Dreiklänge mit Stufen bezeichnet anzugeben, von denen die 6-Accorde (auch mit chromatischer Ableitung) abstammen.

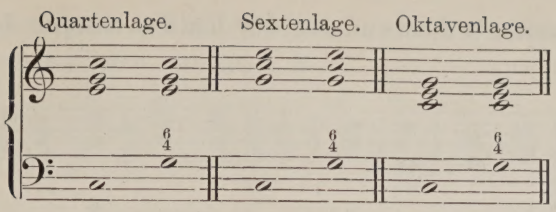
Sextaccorde im enharmonischen Quintenzirkel mit enharmonischen Verwechslungen.

Dieses Beispiel ist zu beziffern und zu analysieren.

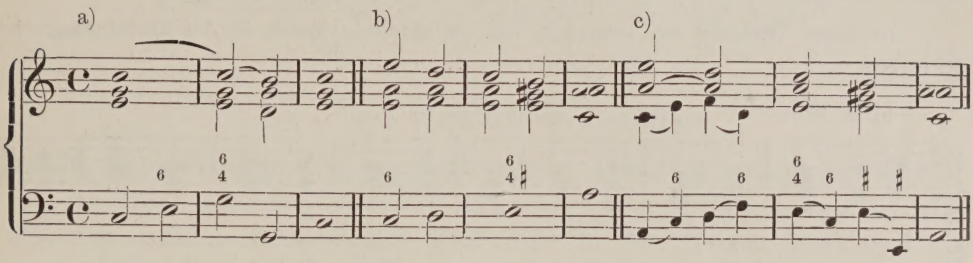


Man beachte hauptsächlich die Bindungen der enharmonischen Accorde (Ligaturen).

Durch die Verwendung der zweiten Terz des Dreiklanges entsteht der Quartsextaccord $\frac{6}{4}$. — (Diese zweite Terz spielt im Dreiklange die Rolle der Quinte.)



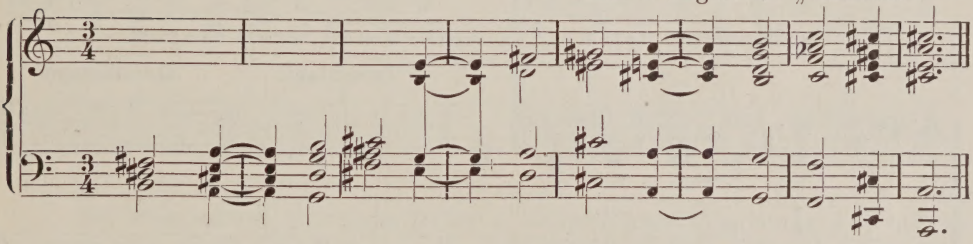
Der Quartsextaccord soll im Verlaufe eines Tonstückes wenn möglich ganz vermieden werden, weil er immer auf eine Kadenz (siehe diese) hindeutet.



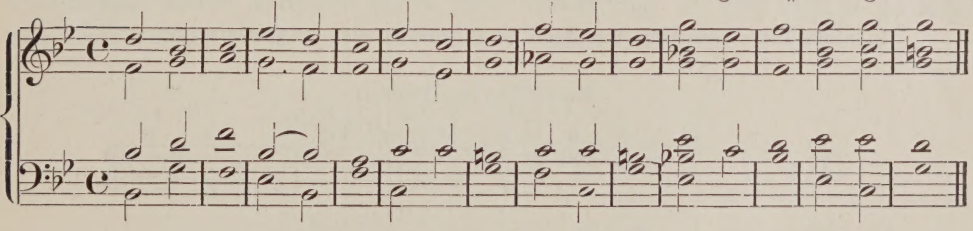
Die Beispiele b und c werden vom Lehrer einer Betrachtung unterzogen.

Interessante Dreiklangsfolgen.

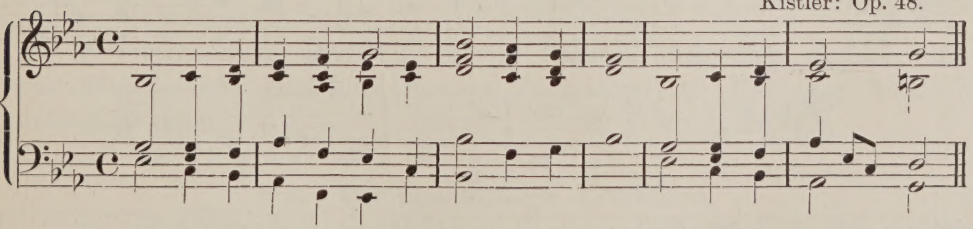
Felix Weingartner: „Sakuntala".



Wagner: „Lohengrin".



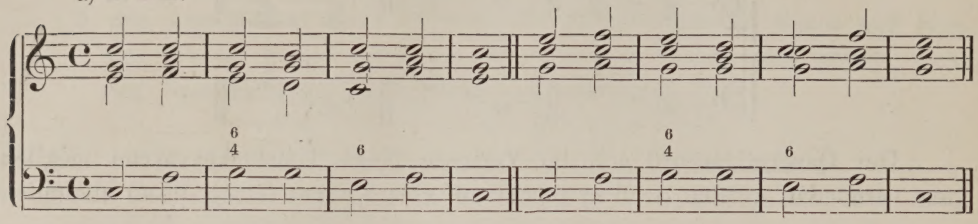
Kistler: Op. 48.



Die Oktavfortschreitungen in den Bässen sind als Verstärkungen (erlaubt) zu betrachten.

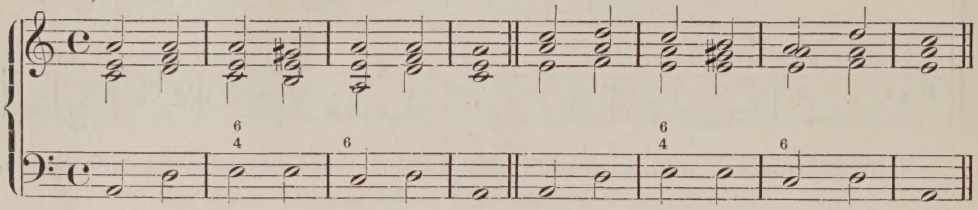
Kleine Kadenzen mit Anwendung der Umkehrungen des Dreiklanges.

a) in Dur.



In allen Tonarten zu schreiben und zu spielen. Auch in der Quintenlage zu schreiben.

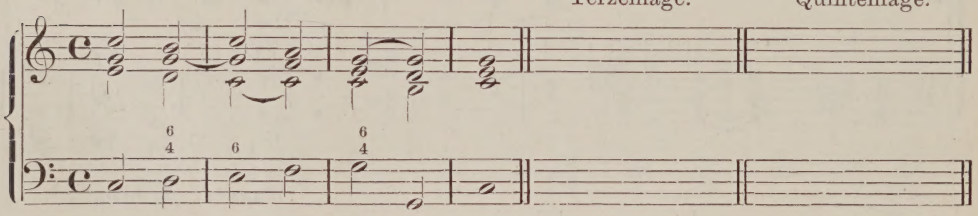
b) in Moll.



In allen Tonarten zu schreiben und zu spielen. Auch in der Quintenlage zu schreiben.

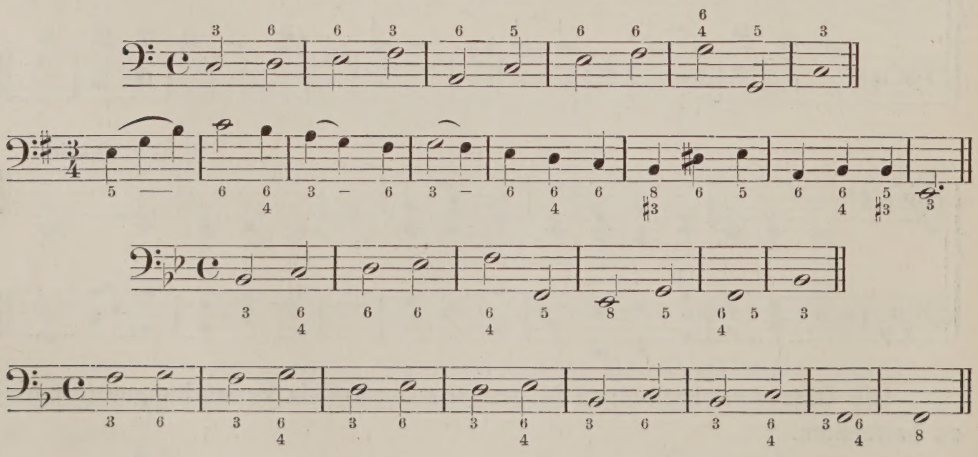
Verbindung von $6-\frac{6}{4}$-Accorden und Dreiklängen.

Terzenlage. Quintenlage.

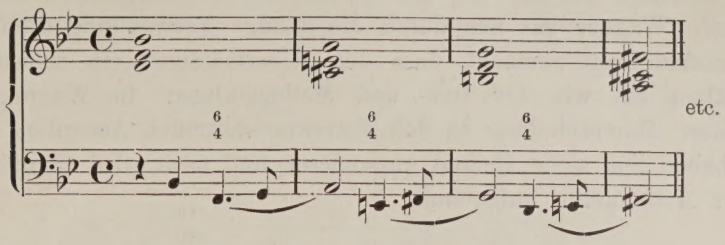


In allen Dur- und Moll-Tonarten zu schreiben und zu spielen.

Bezifferte Bässe.

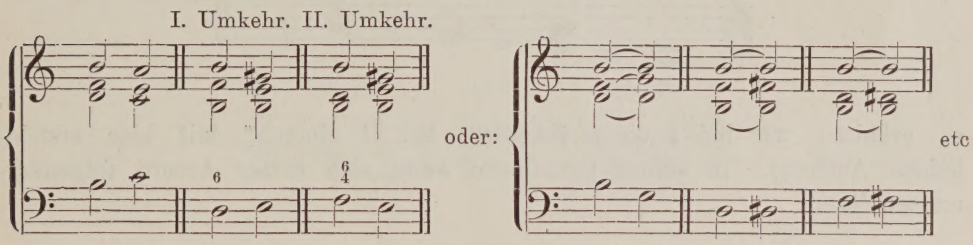


Der Quartsextaccord soll im Verlaufe eines Tonstückes nur in durchgehender Weise angewendet werden, z. B.:

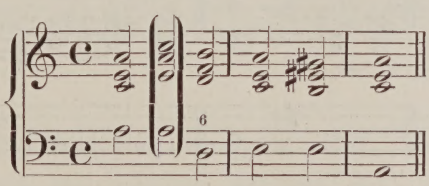


§ 8. Der verminderte Dreiklang

enthält kleine Terz und verminderte Quinte, steht in Dur auf der siebenten, in Moll auf der zweiten und siebenten Stufe mit gleichem Intervallaufbau. Seine Umkehrungen sind wie die der übrigen Dreiklänge. Er hat Leiteigenschaft im Bass. Seine Auflösung ist folgende:



Der verminderte Dreiklang findet in seiner Grundform wenig Anwendung. In der Praxis erscheint er am häufigsten in Sequenzen. Die erste Umkehrung dieses Accordes findet ihre Anwendung in der Kadenz in Moll, und zwar vertritt sie hier die Stelle der Unterdominante.

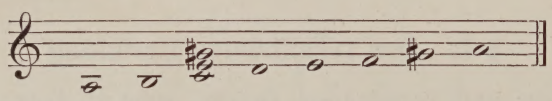


Der verminderte Dreiklang erhält dadurch Bedeutung, dass er der erste dissonierende Dreiklang unseres Tonsystems ist; Dissonanz ist seine verminderte Quinte.

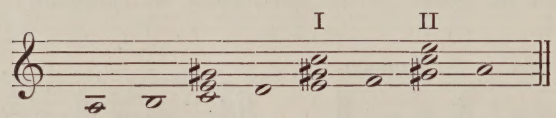
§ 9. Der übermässige Dreiklang

besteht aus grosser Terz, übermässiger Quinte und bildet den Gegensatz des verminderten Dreiklanges; Dissonanz ist seine übermässige Quinte. Er

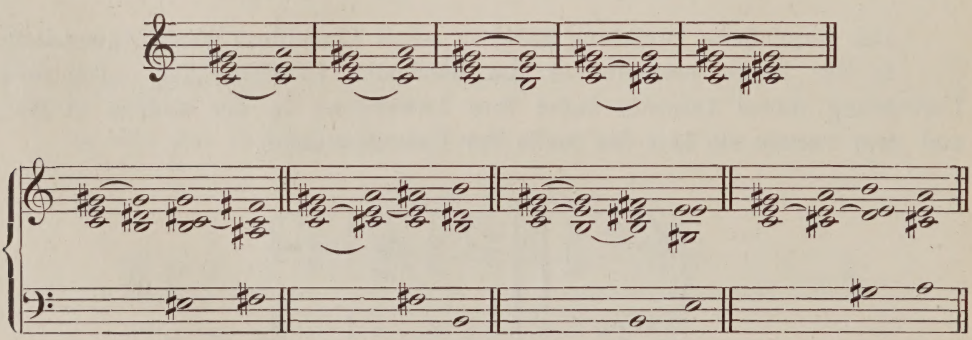
klingt scharf und schneidig. Dieser Accord ist seiner Selbständigkeit, mit der er auftritt, und seiner Vieldeutigkeit (Enharmonik) wegen sehr interessant. Die alte Theorie hat ihn einfach als künstlichen, alterierten Accord bezeichnet. Wagner hat uns durch die häufige Verwendung dieser Harmonie darauf aufmerksam gemacht, dass der „Übermässige“ ein selbständiger Zusammenklang ist, wie der Dur- und Molldreiklang. Im Wagnerschen Sinne gehört diese Tonverbindung zu den charakterisierenden Accorden. Wir Theoretiker haben ihm seine Heimat angewiesen und zwar wird er auf dem dritten Tone der Molltonleiter aufgebaut.



Bilden wir seine Umkehrungen:



so erhalten wir bei I einen $\frac{6}{3}$-Accord, bei II einen $\frac{6}{4}$ mit hier ersichtlichem Aufbaue. In seiner Grundform kann sich dieser Accord folgendermassen lösen:

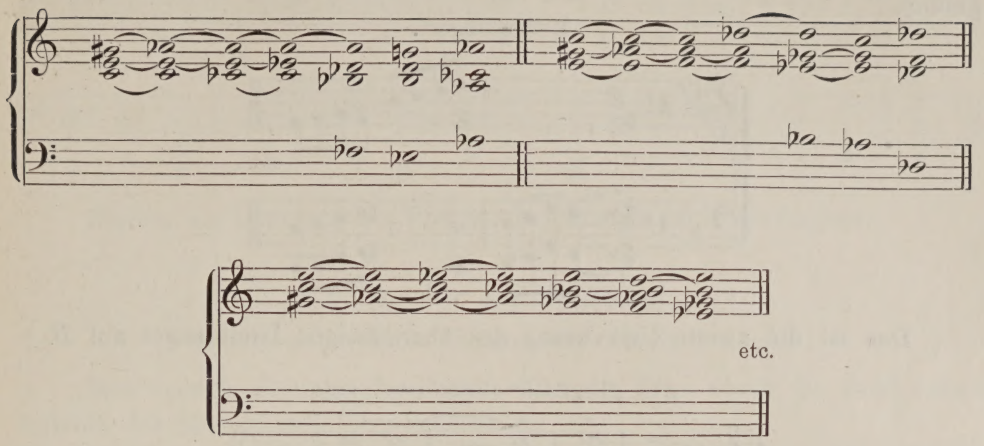


Der übermässige Dreiklang besitzt in allen seinen drei Tönen Leiteigenschaft.

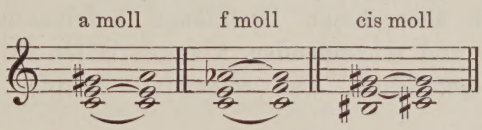
Gis hat Leiteigenschaft aufwärts — enharmonisch *as*.
e „ „ „ — „ *fes*.
c „ „ „ — „ *his*.
c „ „ auch abwärts ins *h*.

(Über die hier vorkommenden Sextaccorde und deren Umkehrungen werde vorerst nicht weiter verhandelt.)

Einige Beispiele sollen dies veranschaulichen.

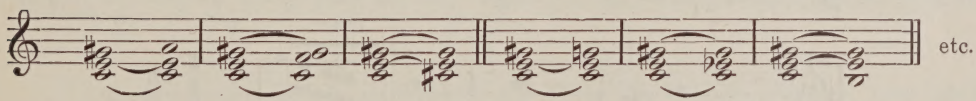


Jeder übermässige Dreiklang gehört seinem Klange nach drei Tonarten und drei Geschlechtern an.



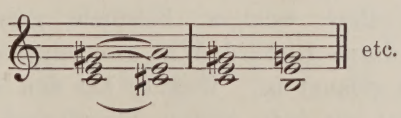
Bei Lösung des übermässigen Dreiklanges ist folgendes zu beachten;

1) Jede Stimme dieses Accordes in seiner Grundform oder in seinen Umkehrungen kann um einen halben Ton steigen oder fallen:



Dieses Beispiel illustriert oben Gesagtes selbst.

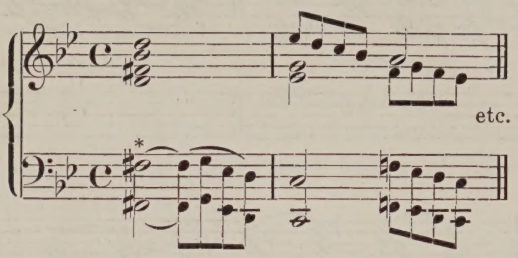
2) Es können sich die äusseren Stimmen nach aufwärts oder abwärts lösen.



Dasselbe Experiment kann mit der Mittelstimme und einer der äusseren Stimmen gemacht werden.

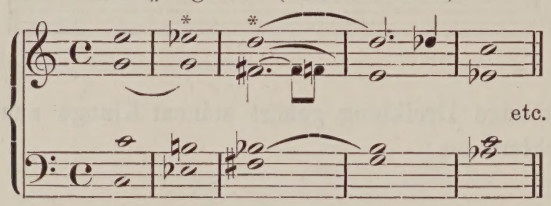
Es seien hier einige Beispiele aus Richard Wagners Werken angeführt.

„Meistersinger".

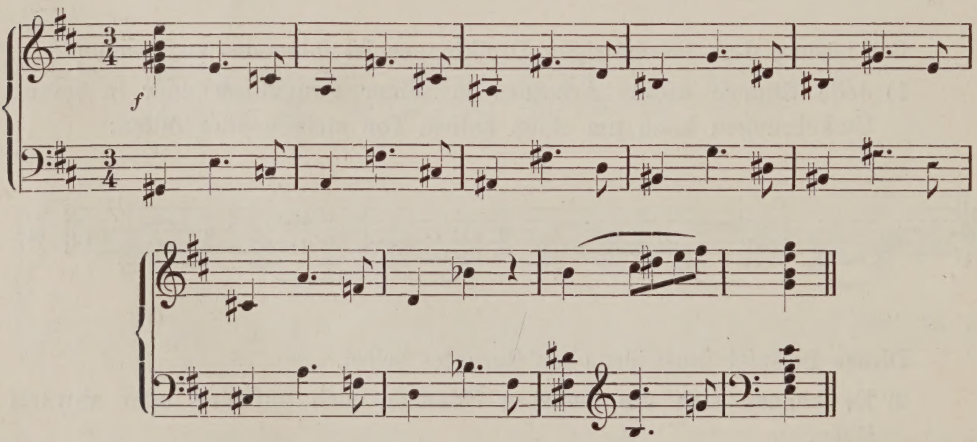


Das ist die zweite Umkehrung des übermässigen Dreiklanges auf *B*.

Aus „Siegfried" (Erdaharmonien).

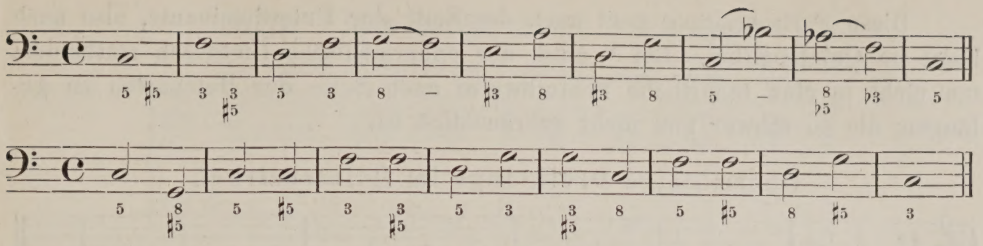


Folgen mehrere übermässige Dreiklänge aufeinander, so werden sie wegen ihres grellen und schneidenden Klanges selten in ihrer Urgestalt angewendet, sondern gebrochen, was folgendes Beispiel aus „Siegfried" beweist:



Wir haben durch diese wenigen Beispiele gesehen, dass der übermässige Dreiklang erst durch Richard Wagner seinen üblen Ruf verlor und nun zu hohem Ansehen gelangt ist. Wagner hat den Beweis geliefert, dass diese Harmonie ebensogut wie jede andere künstlerisch verwendbar und ihre Existenz im Kunstwerk berechtigt ist.

(Vorläufig befasst sich der Schüler nur mit den Grund- oder Urgestalten des verminderten und übermässigen Dreiklanges.)



Hierher als Übungen aus Richter: Dreiklänge der Moll-Tonleiter.

§ 10. Der Quintenzirkel.

(Repetition des bisher Gesagten über den Quintenzirkel.)

Man versteht darunter das Fortschreiten der Töne durch die zwölf reinen Quinten des temperierten Tonartensystems.

C — G — D — A — E — H — Fis — Cis — Gis — Dis — Ais — Eis — His —.

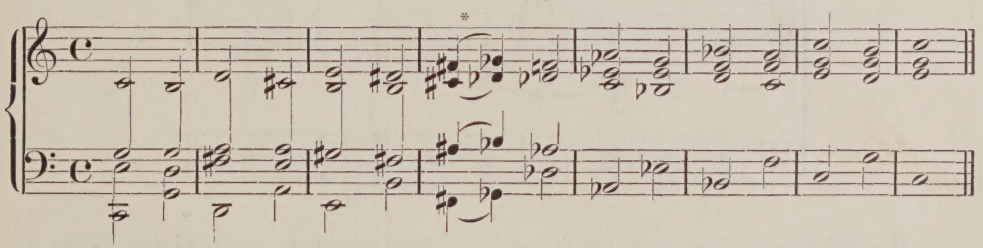
Enharmonisch:

C — G — D — A — E — H — Fis-Ges — Des — As — Es — Be — F — C —.

Auf diesen sämtlichen Tönen können wir Dreiklänge aufbauen und dieselben unter einander verbinden und zwar so, dass wir von Cdur ausgehend wieder dahin zurückkehren, gleichsam einen Rundgang durch das ganze Tonartensystem machend.

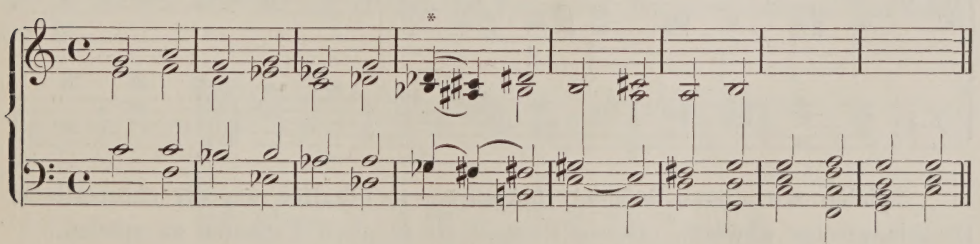
Man kann von Cdur aus den Quintenzirkel nach der rechten und nach der linken Seite durchwandern und wieder zurück.

Der erste Fall giebt folgendes Klangbild:



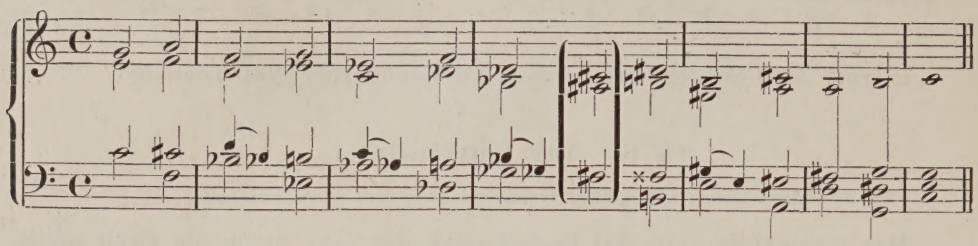
Diese Fortschreitung geht nach der Seite der Oberdominante, also nach rechts im Quintenzirkel. Bei * muss der enharmonische Austausch stattfinden, um nicht nach Seite der ♯-Tonarten in eine tonartliche Schreibweise zu gelangen, die zu schwer und nicht gebräuchlich ist.

Der zweite Fall ergiebt folgendes Klangbild:

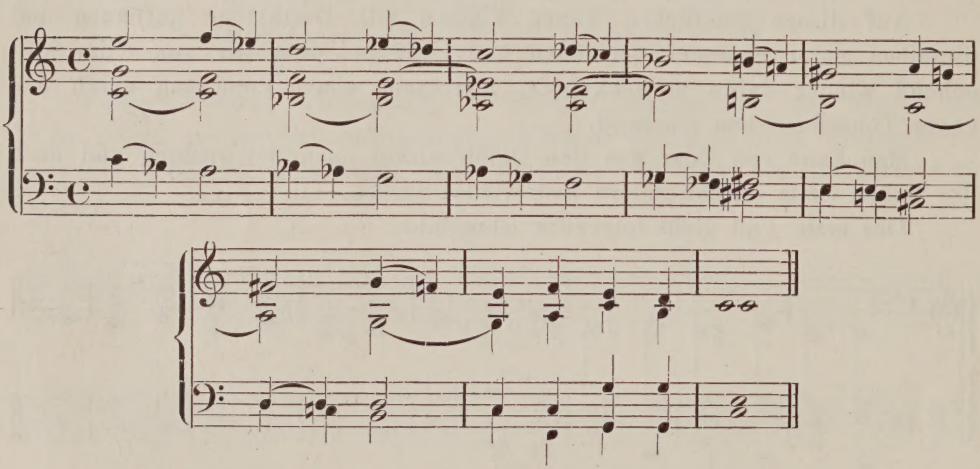


Diese Fortschreitung geht nach der Seite der Unterdominante, also nach links im Quintenzirkel. Bei * muss der enharmonische Umtausch stattfinden, um nicht in eine tonartliche Schreibweise nach Seite der Betonarten zu gelangen, die zu schwer und nicht gebräuchlich ist.

Übermässige Dreiklänge im Quintenzirkel.

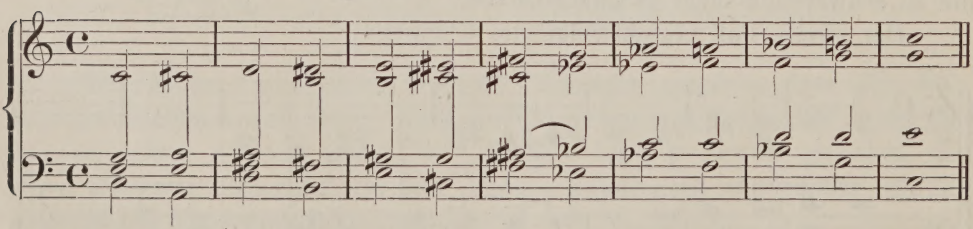


Für die Theorie ist diese Sache eine sehr wichtige Disziplin. Für die Praxis dagegen ist in Bezug auf Anwendung des Quintenzirkels Vorsicht, besonders in längeren Accordfolgen geboten. So ist folgende Verwendung des Quintenzirkels total veraltet und hässlich.



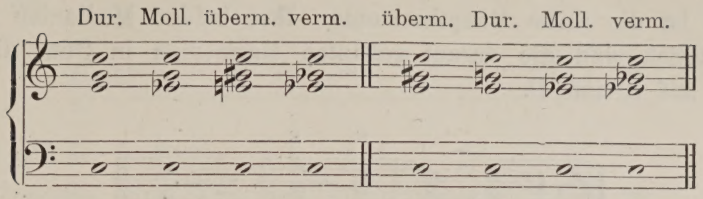
Der Schüler fertige auch Quintenzirkel-Fortschreitungen von anderen Tönen als von *C* aus an. Z. B.: *G — D — As — E — H — Fis — Ges — Des — As — Es — B — F.* — Richters Übungsbuch: Umkehrungen der Dreiklänge.

§ 11. Dreiklangverbindungen in chromatischer Art.



Spielen wir dieses Beispiel rückwärts, so erhalten wir die chromatische Dreiklangsfolge abwärts. Dieses Beispiel ist in allen Tonarten zu spielen.

§ 12. Klangcharakter der Dreiklänge.



Auch beim technischen Unterrichte werde der Schüler stets auf das Wesen der Accorde, die er spielt, aufmerksam gemacht. (Orgel-, Harmonium-, Klavierspiel.)

Es ist von wesentlicher Bedeutung für die Gehörbildung, dass der Lernende stets den Klangcharakter der Accorde bestimmt.

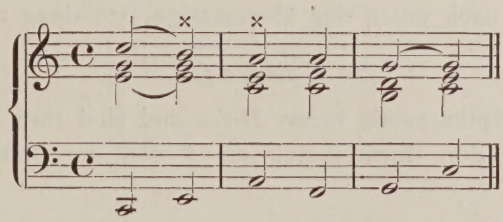
Die vorstehende Übung ist von allen chromatischen Tönen aus zu machen.

§ 13. Parallelharmonien (Medianten, Dur und Moll).

Wir haben als Hauptharmonien jeder Tonart den Tonika-, Dominant- und Unterdominantdreiklang kennen gelernt. Diesen Hauptharmonien stehen die Parallel- (Neben-) Harmonien (Medianten) am nächsten. Sie sind von jedem Tone der Hauptharmonie nach rechts und links zu finden und zwar auf der leitereigenen Ober- oder Unterterz.

$$\overset{\frown}{F\,a\,C\,e\,G\,h}\,d.$$

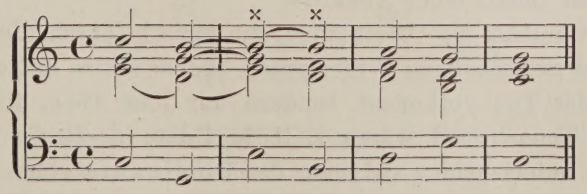
C-e-g ist die erste Hauptharmonie, ihre Medianten stehen also auf dem Tone *a* und *e*.



Die mit × bezeichneten Dreiklänge sind Parallelharmonien. *E* ist Obermediante und *A* ist Untermediante von *C*.

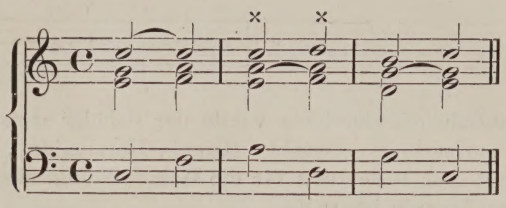
$$a\,\overset{\frown}{C\,e\,G\,h}\,d\,f.$$

G-h-d ist die zweite Hauptharmonie. Ihre Mediantharmonien stehen also auf *H* und *E*, und ist die Obermediantharmonie der verminderte Dreiklang auf *H*.



e G h d F a c.

F-a-c ist die dritte Hauptharmonie. Ihre beiden Medianten heissen *A* und *D*, folglich sind die darauf gebauten Harmonien in Cdur die kleinen Dreiklänge auf *A* und *D*.



Der Dreiklang auf *A* ist Ober-, der Dreiklang auf *D* Untermediante. Wir finden also in jeder Tonart 3 Haupt- und 6 Mediantharmonien.

Wir haben noch die Parallelharmonien in Moll aufzusuchen.

D f A c E gis h.

Die erste Hauptharmonie heisst *A-c-e*; ihre Parallelen sind also: der Durdreiklang zu *F* und der übermässige Dreiklang auf C.

f A c E gis h d.

Die zweite Hauptharmonie heisst *E-gis-h*. Obiger Darstellung gemäss sind die Mediantharmonien der Dominante in Moll nach oben der verminderte Dreiklang auf *Gis*, nach unten der übermässige Dreiklang auf C.

c E gis h d f A.

Die dritte Hauptharmonie heisst *D-f-a* und sind ihre Medianten im einfachen Mollsystem der Durdreiklang zu *F* und der verminderte Dreiklang zu H. —

Beim Kapitel „Erweitertes Moll-System" werden wir auf diese Sache zurückkommen.

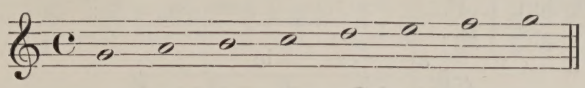
Von hier an schreibe der Schüler Beispiele mit Haupt- und Nebenharmonien, mit Grundaccorden und Umkehrungen. Man wähle zu diesem Zwecke die einfachsten Choralmelodien und die Tonleitern zur Harmonisierung. Hand in Hand hiemit gehen Kompositionsversuche mit dem bisher Erlernten.

Man lasse von allen in diesem Buche enthaltenen Beispielen die Haupt- und Mediantharmonien, sowie deren Klangcharakter bestimmen.

Aus der Summe der Haupt- und Mediantharmonien erkennen wir erst den harmonischen Inhalt einer Tonart.

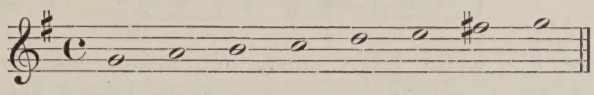
Die Tonart enthält also Dreiklänge, die tonisch (durch die Tonleiter) verwandt sind ohne gegenseitigen Widerspruch, indem sie so aufgebaut sind, dass kein tonartfremder Ton vorkommt, sondern nur jene Töne, die innerhalb der Tonart liegen. Tonartfremd wären z. B. in Cdur: *fis-Be-Cis* etc. Daher ist auch strenge zu unterscheiden zwischen der Dominante einer Tonart und der

Dominanttonart einer Tonart. Die Tonreihe oder Skala der Dominante von Cdur z. B. ist:



also ein *F* auf der 7. Stufe.

Die Tonreihe oder Skala der Dominanttonart von *C* ist:



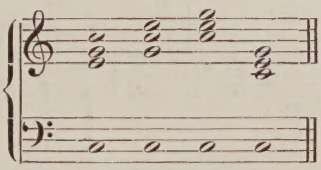
also Gdur mit *fis* als Leitton auf der 7. Stufe.

Dieses ist wichtig für das Wesen der Halbkadenz, für die Modulation und für die Lehre von der Fuge.

§ 14. Enge und weite Harmonien.

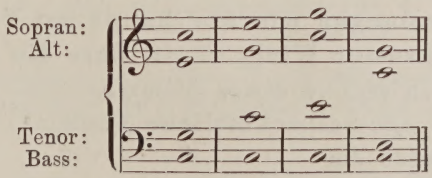
Wir unterscheiden im vierstimmigen Satze viererlei Stimmen: Die Unterstimme (Bass), die untere Mittelstimme (Tenor), die obere Mittelstimme (Alt), die Oberstimme (Sopran oder Diskant).

Wenn nun eine Harmonie so gelegt ist, dass zwischen den obern drei Stimmen kein zum Accorde gehöriger Ton mehr Platz finden kann, so ist das die enge Harmonie, z. B.



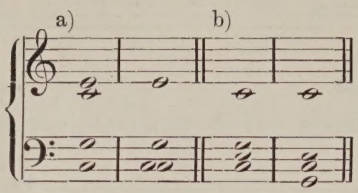
Zwischen den drei Oberstimmen dieser Dreiklänge ist kein harmonischer Ton weiter denkbar. Das ist die Fixierung des Begriffes „enge Harmonie“ (geschlossene Harmonie).

Die weite Harmonie entsteht dadurch, dass die obere Mittelstimme eine Oktave tiefer gelegt wird. Obiges Beispiel in weiter Lage.



Wenn es eine natürliche Stimmführung erfordert, kann jedoch auch der Ton der unteren Mittelstimme verlegt werden.

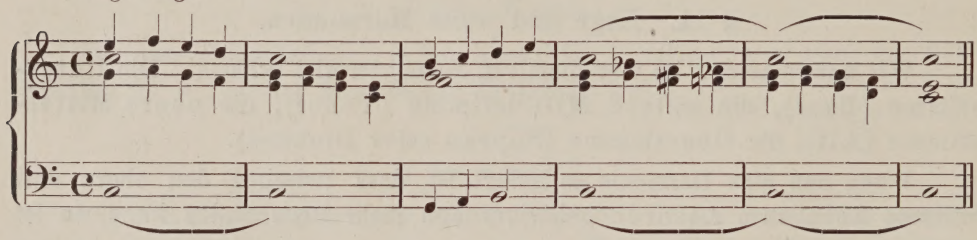
Man nennt die weite Harmonie auch geteilte oder offene Lage. In der Praxis erscheinen beide Lagen gemischt, d. h. nicht jede Harmonie kann weit gebracht werden, z. B.



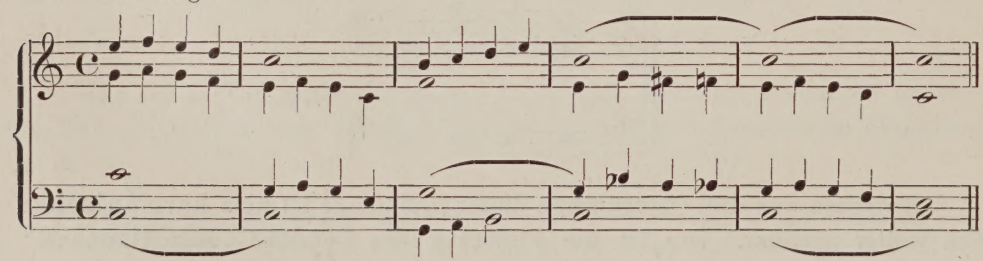
Bei a) wäre die weite Lage unmöglich, ausser man würde die Vierstimmigkeit opfern, bei b) würde sogar ein anderer Accord entstehen.

Der Schüler schreibe von jetzt an die Arbeiten zuerst in enger und dann gleich darunter in weiter Harmonie, dann Beispiele bald in enger, bald in weiter Harmonie vereinige nach Bedürfnis den Gebrauch beider Lagen.

Enge Lage.



Weite Lage.



Von den bis jetzt ausgesetzten Bässen sind einige Beispiele von der engen in die weite Lage zu übertragen.

Hierbei ist als Hauptregel zu betrachten:
bei Dreiklangsverbindungen wie überhaupt bei Verbindung zweier Accorde ist es von grosser Wichtigkeit, dass die unter sich zu verbindenden Accorde in irgend einer Stimme

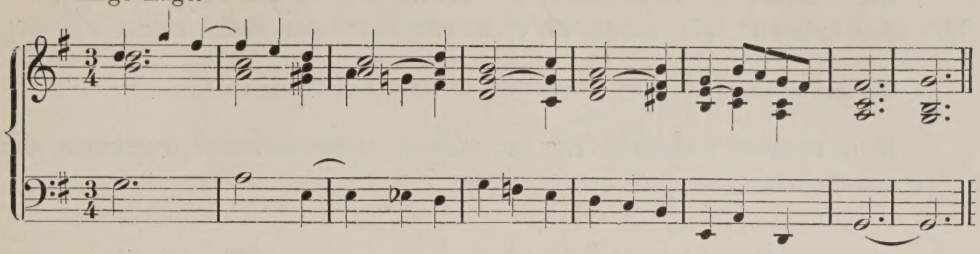
gemeinschaftliche Töne

haben. Hiedurch entstehen die

Ligaturen oder Bindungen,

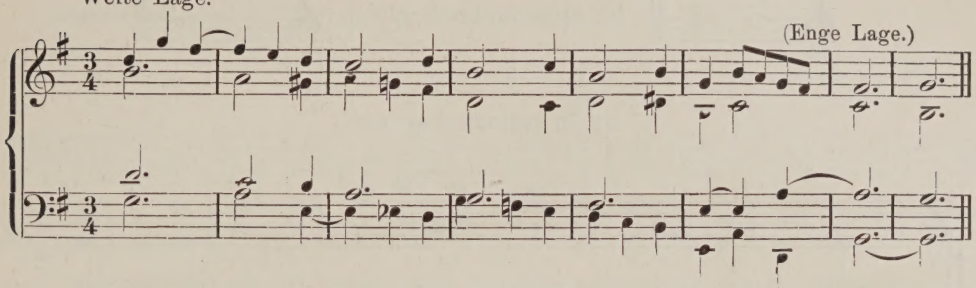
die durch das Zeichen ⁀ oder ‿ angezeigt werden. Diese Zeichen bedeuten, dass die Töne liegen bleiben, d. h. fortklingen sollen.

Enge Lage.



Weite Lage.

(Enge Lage.)

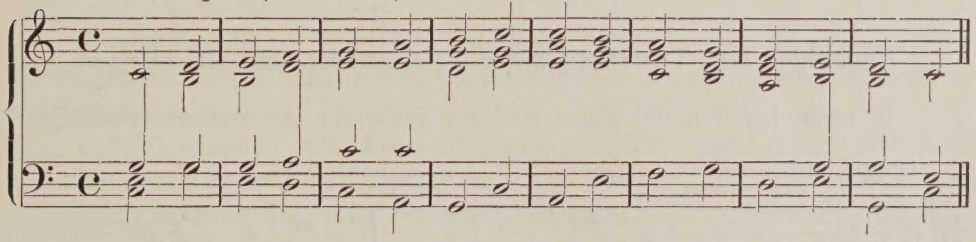


§ 15. Begleitung von Tonleitern mit leitereigenen Dreiklängen.

Wir nennen die Tonleiter Melodie, diese Melodie auch Cantus firmus und verwenden sie nur vorläufig in den äusseren Stimmen — Oberstimme und Bass. — Cantus firmus d. i. feststehende Melodie.

Begleitung der Tonleiter in Dur.

Cantus im Sopran (Oberstimme).



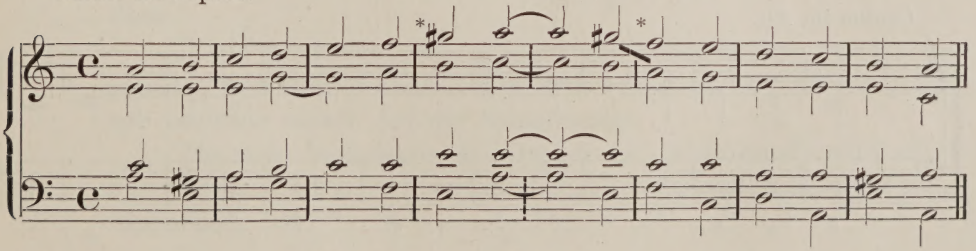
Der Schüler bestimmt den Charakter dieser Dreiklänge, schreibt selbst Begleitungen der Tonleiter in verschiedenen Tonarten mit leitereigenen Dreiklängen.

Begleitung der Tonleiter in Moll.

(Intervallenlehre, vollständige Wiederholung aller Intervalle.)

a) In harmonischer Art.

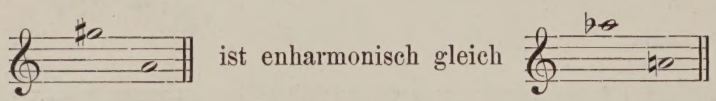
Cantus im Sopran.



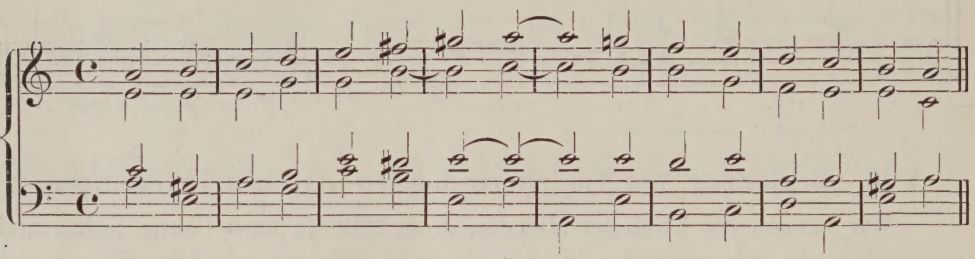
Bei * bildet sich naturgemäss der Schritt der übermässigen Sekunde, der hier aber erlaubt sein muss, da er in der Natur der Sache liegt.

Der Schüler schreibt diese Begleitung in allen Moll-Tonarten.

Beim zweiten * entsteht ein sogenannter unharmonischer Querstand, der aber erlaubt ist.



b) In melodischer Art.

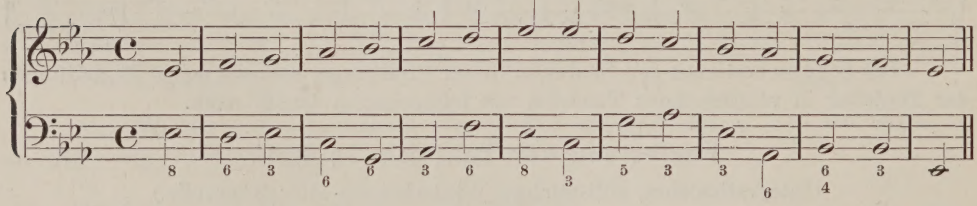


Der Schüler schreibt diese Begleitung in allen Moll-Tonarten. Die Begleitung der Tonleitern erscheint immer wieder in diesem Lehrbuche, es ist von sehr grosser Wichtigkeit, diese Disziplin ganz beherrschen zu lernen.

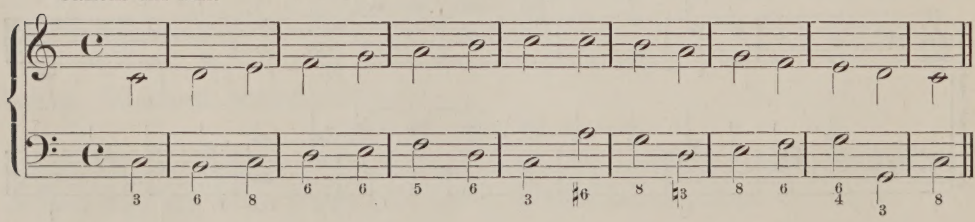
Begleitung von Tonleitern mit $6-\frac{6}{4}$-Accorden und Dreiklängen.

In nachfolgenden Beispielen sind die fehlenden Accordtöne auszufüllen.

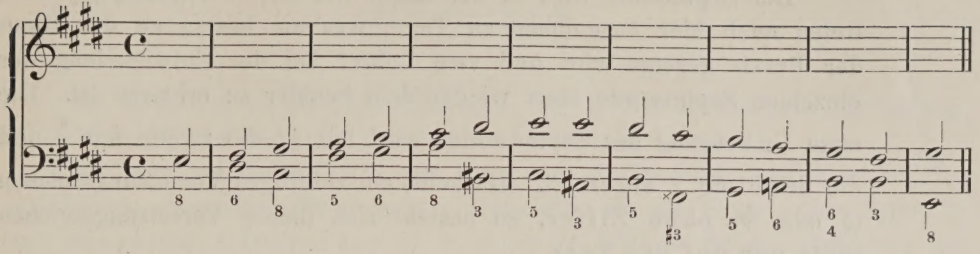
Cantus im Sopran.



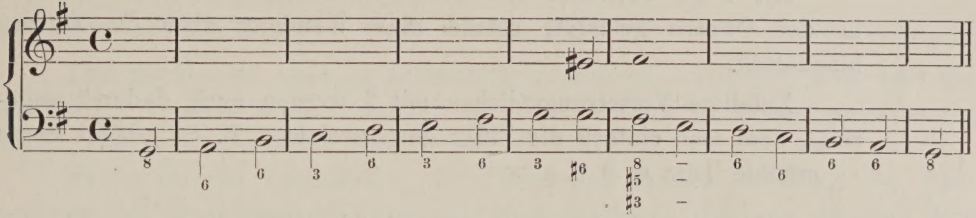
Cantus im Alt.



Cantus im Tenor.



Cantus im Bass.



Der Schüler schreibt selbst solche Tonleiterbegleitungen mit bis jetzt bekannten Accorden und spielt dieselben fleissig.

Man verlasse das Dreiklangsgebiet erst, bis der Schüler vollständig über alles im Klaren ist. Jede Übereilung rächt sich am Schüler und am Lehrer. Man übe alles wieder an:

a) bezifferten Beispielen und

b) an Stücken, die der Schüler selbst beziffert.

§ 16. Die Generalbassschrift.

Eine Abhandlung über die historische Entwickelung der Generalbassschrift gehört nicht hierher. Man wiederholt hier das zu diesem Gegenstande bisher Erlernte.

Die Vertrautheit mit dieser Disziplin ist vom Fachmusiker unbedingt vorauszusetzen, weshalb der Schüler sich mit diesem Teile der Musiktheorie vertraut zu machen hat. Man versteht hierunter jene musikalische Schreibweise, in welcher nur der Bass in Noten, die auf ihm aufzubauenden Accorde aber mit Ziffern bezeichnet werden. Die allgemein bis jetzt in diesem Gegenstande herrschenden Grundsätze sind folgende:

Den Dreiklang bezeichnet man gar nicht, ausser man will die verschiedenen Lagen bestimmen. Ausnahmen hiervon machen der übermässige, der hartverminderte und der weiche Dreiklang. (Siehe diese.)

Die Versetzungs- und nötigen Auflösungszeichen werden von einigen Theoretikern links, von andern rechts von den Ziffern gesetzt, wir benutzen erstere Art der Schreibweise.

Die erste Umkehrung des Dreiklanges (Sextaccord) wird mit 6, die zweite „ „ „ (Quartsextaccord) mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet.

Der Septaccord wird in der Regel nur mit 7 angezeigt, jedoch treten auch hier Ausnahmen zu Tage, was am besten an der Hand der Praxis gezeigt wird und vom Lehrer bei der Entwickelung der einzelnen Septaccorde stets wieder dem Schüler zu erklären ist. Die erste Umkehrung des Septaccordes wird mit $\frac{6}{5}$, die zweite mit $\frac{6}{4}$ und die dritte mit 2 angezeigt. Erscheint ein zufälliges Versetzungszeichen (♯ oder ♭) ohne Ziffer, so bezieht sich dieses Versetzungszeichen stets nur auf die Terz.

Mit 1 ist entweder die Prim (Grundton) oder der Grundton in der Oktave gemeint, sobald eine Wendung über die Oktave hinausgeht.

Zufällige Versetzungszeichen mit ♯ werden auch dadurch angezeigt, dass man einfach die Ziffer durchstreicht z. B. = erhöhte Sexte — erhöhte Terz 𝄪, 𝄪 u. s. w.

Der Lernende setzt sich ohne Instrument seine bezifferten Bässe aus und spielt das Geschriebene. Das ist der einzige und sicherste Weg, Komponisten zu bilden, die ohne Klavier komponieren können. Dadurch lernt der Schüler hören, was er schreibt. Auch ist dies der einzige Weg, den Schüler zu befähigen, dass er gelesene Musik auch sofort hört.

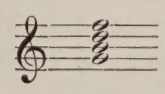
Neuere Theoretiker haben die Generalbassschrift für überflüssig erklärt, das heisst man das Kind mit dem Bade ausschütten, wir bedürfen ihrer im höchsten Grade. Andere Theoretiker haben eine neue Generalbassschrift erfunden. Bleiben wir bei der alten bewährten Notierung, sie ist einfach, genügend und was die Hauptsache ist — klar.

IV. Kapitel.

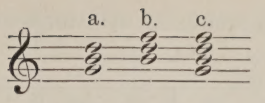
Der Septaccord oder Vierklang.

(Bezifferung 7 oder $\frac{7}{5}$).

Er ist ein Grundaccord (Stammaccord) und entsteht also, wie alle diese, durch das systematische Übereinanderlegen der Terzen (Terzenbau). Fügt man nämlich dem Dreiklange eine weitere Terz bei, so entsteht der Septaccord, der zwei Dreiklänge enthält. Er ist also eine Harmonie, welche aus drei übereinandergelegten Terzen oder aus zwei Dreiklängen besteht. Beweis:



Von *G* zu *H* — von *H* zu *D* — von *D* zu *F* ist je ein Terzenschritt.



Bei a finden wir den Durdreiklang, bei b den verminderten Dreiklang; bei c sind sie vereinigt und ergeben den Vierklang.

Er kann auf jeder Stufe der Dur- und Molltonleiter aufgebaut werden und ist ein dissonierender Accord. Dissonanz ist die Septe. Die Septe ist eine wesentliche Dissonanz, d. h. wenn sie fehlt, so ist der Charakter des Septaccordes aufgehoben.

Kurze Bemerkungen des Lehrers aus dem Kapitel Dissonanzen in der Musik.

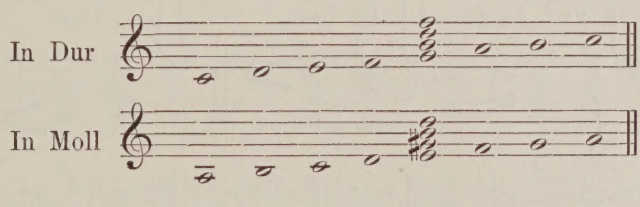
Der Septaccord ist kein selbständiger Accord; er deutet stets auf die Auflösung in einen andern Accord hin. Dass diese Lösung gerade in einen Dreiklang stattfinden muss, ist nicht nötig.

Er ist für die Verknüpfung der Harmonien äusserst wichtig. Bei Aufsuchung der Septaccorde schlagen wir den nämlichen Weg ein, wie bei den Dreiklängen.

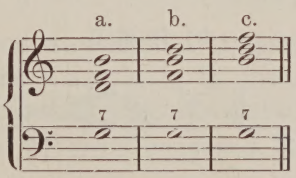
I. Septaccorde im Dur-System.

1. Der Wichtigste unter ihnen ist der Dominantseptaccord.

Er steht in Dur und Moll auf der fünften Stufe, ist auf dem Dominantdreiklange aufgebaut, besteht aus grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septe. Sein intervallischer Bau ist in Dur und Moll gleich.



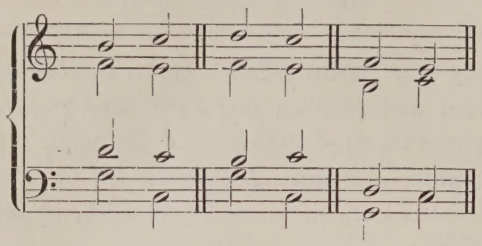
Jedes seiner Intervalle kann Oberstimme sein wie beim Dreiklang, wodurch die verschiedenen Lagen des Septaccordes entstehen.



Bei *a* ist die Terz Oberstimme, also: Terzenlage;
bei *b* ist die Quint Oberstimme, also: Quintenlage;
bei c ist die Septe Oberstimme, also: Septenlage.

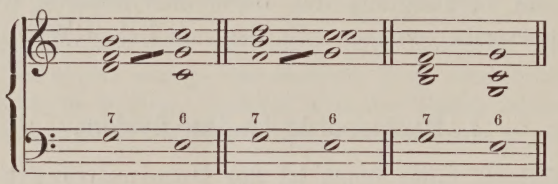
Wir beschäftigen uns vorläufig mit dem Septaccord der V. Stufe, dem Dominantseptaccord in Dur und Moll.

Die bisherige schulgerechte Auflösungsweise des Septaccordes war folgende:



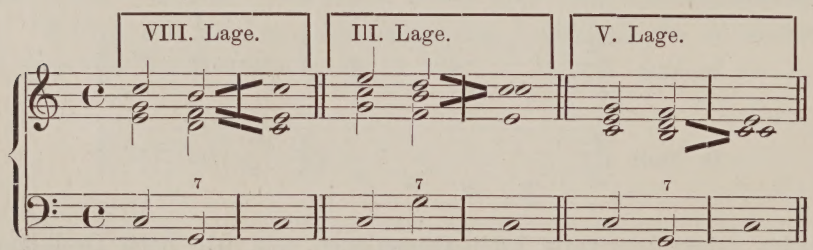
Die Terz löst sich aufwärts, die Septe geht abwärts, die Quinte geht abwärts oder aufwärts, der Grundton schreitet eine reine Quinte abwärts oder eine reine Quarte aufwärts.

Ausnahme. Löst sich der Septaccord in einen Sextaccord, so geht die Septe aufwärts. Z. B.



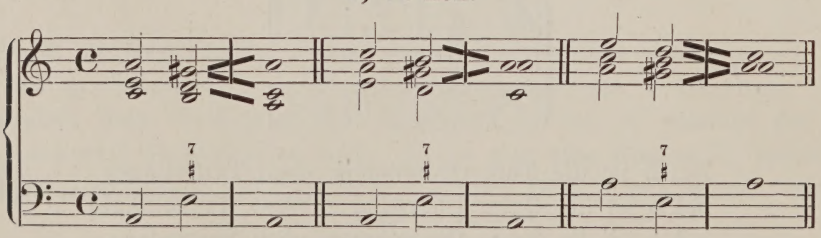
Verbindung des Tonika-Dreiklanges mit dem Dominantseptaccorde.

a) In Dur.



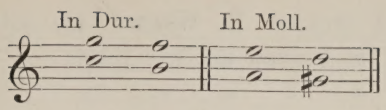
Man beachte genau die Lösungen der einzelnen Intervalle. Der Schüler schreibe und spiele dies in allen Dur-Tonarten.

b) In Moll.

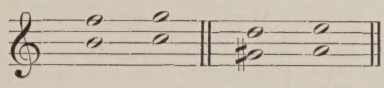


Der Schüler schreibe und spiele dies in allen Moll-Tonarten.

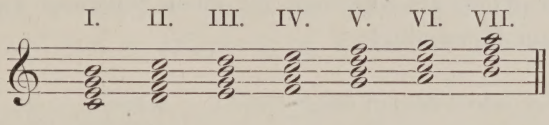
Bei dieser Accordverbindung bildet sich in der V. Lage der Intervallschritt der reinen zur verminderten Quinte.



Dieser Stimmschritt ist erlaubt, nicht aber der umgekehrte von der verminderten zur reinen Quinte.



Suchen wir die Septaccorde analog den Dreiklängen auf jeder Stufe der Dur- und Molltonleiter auf, so gelangen wir zu folgendem Resultate:



Hier sehen wir sämtliche auf der Durtonleiter aufgebauten Septaccorde. Der auf der fünften Stufe ist uns bekannt.

Wir finden hier Septaccorde auf der:

I. Stufe mit Grundton, grosser Terz, reiner Quint und grosser Septe;
II. „ „ „ kleiner „ „ „ „ kleiner „
III. „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
IV. „ „ „ grosser „ „ „ „ grosser „
V. „ „ „ „ „ „ „ „ kleiner „
VI. „ „ „ kleiner „ „ „ „ „ „
VII. „ „ „ „ „ vermind. „ „ „ „

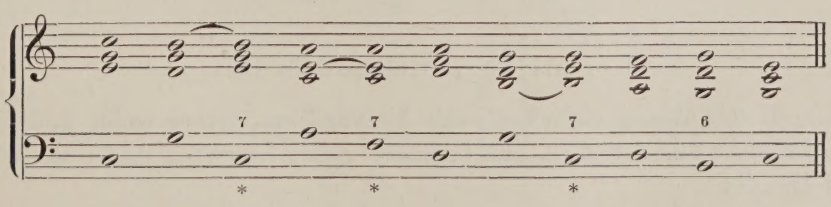
Die Vierklänge der I. und IV. Stufe nennen wir grosse Vierklänge. (Grosse Durseptaccorde.)

Die Vierklänge der II., III. und VI. Stufe nennen wir kleine Septaccorde in Dur.

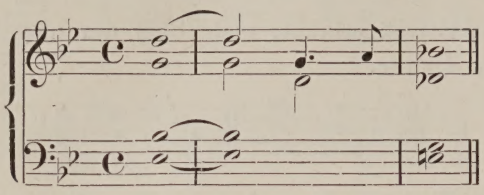
Den Septaccord der V. Stufe nennen wir Dominantseptaccord. Den Septaccord der VII. Stufe in Dur nennen wir den einfach verminderten Septaccord.

Der grosse Dur-Septaccord.

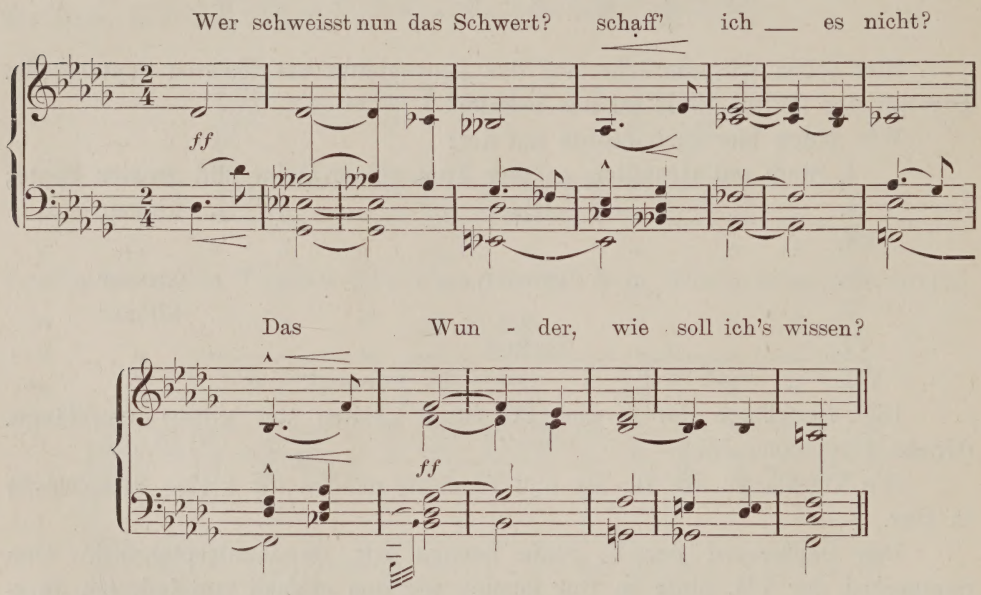
Der oben als grosser Septaccord angeführte Vierklang hat grosse Terz, reine Quint, grosse Sept und steht in Dur auf der I. und IV. Stufe. Die Septe dieser Harmonie ist eine vollkommene Dissonanz und muss vorbereitet werden, d. h. muss im vorhergehenden Accorde in derselben Stimme enthalten sein.



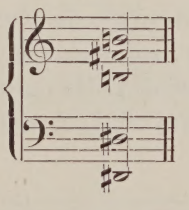
Diesen Septaccord wendet R. Wagner als selbständige Harmonie im Vorspiele des II. Aktes im Tristan an, wie folgt:



Die erste Umkehrung dieses Accordes wendet Wagner im „Siegfried“ in in höchst genialer Weise als Ausdruck für einen Notschrei von eindringlichster Wirkung an, indem Mime singt:

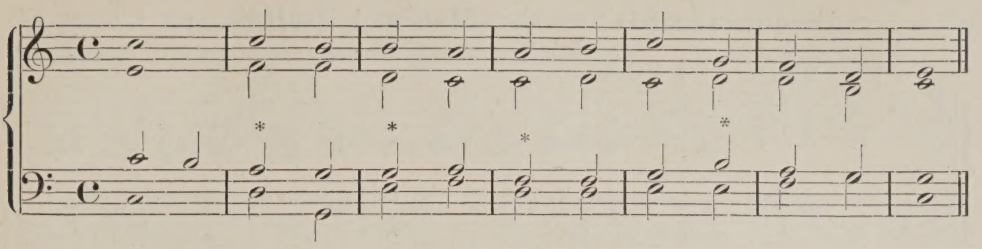


Die Lösung der Harmonie des vorletzten Taktes geht bei Wagner nach:



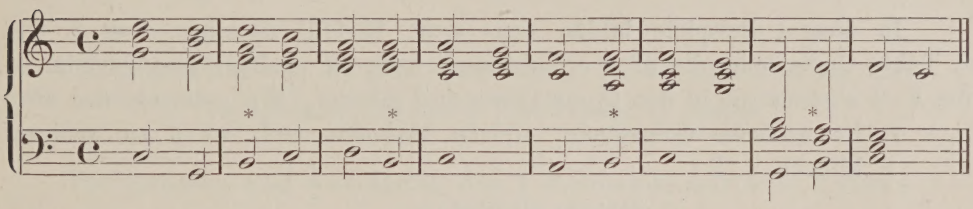
Der kleine Septaccord in Dur,

auf dem Molldreiklang aufgebaut, mit kleiner Terz, reiner Quint und kleiner Sept. Er steht auf der 2., 3. und 6. Stufe. Seine Lösungen und Umkehrungen sind folgende:

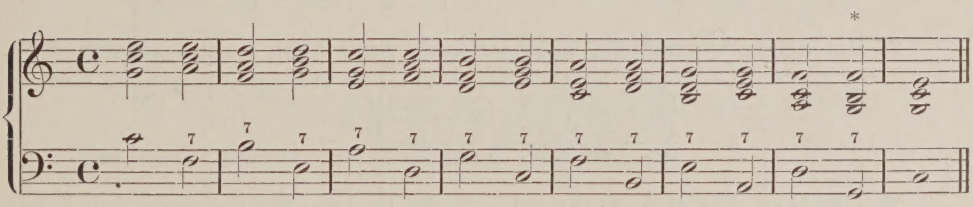


Der Septaccord der VII. Stufe in Dur

enthält kleine Terz, verminderte Quint und kleine Sept, hat wie der verminderte Dreiklang, auf dem er aufgebaut ist, Leiteigenschaft im Bass.



Verbindung der leitereigenen Septaccorde in Dur untereinander.

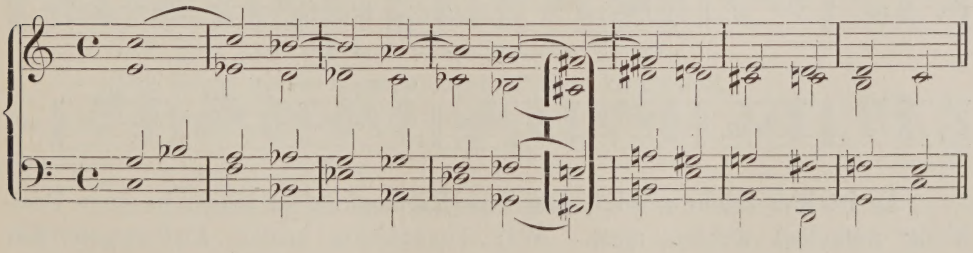


Der Schüler spielt das in allen Tonarten und bezeichnet genau:

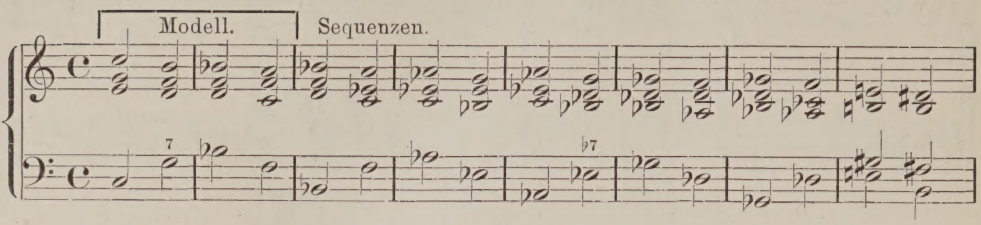
1. die Stufe, auf der jeder dieser Septaccorde in jeder Tonart steht,
2. den Klangcharakter nach Angabe der intervallischen Zusammensetzung.

Bei * ist die Quinte im 7. Accorde ausgelassen. Diese Auslassung ist erlaubt und wird häufig am Schlusse eines Tonsatzes angewendet, um den vollen Schlussdreiklang zu bekommen.

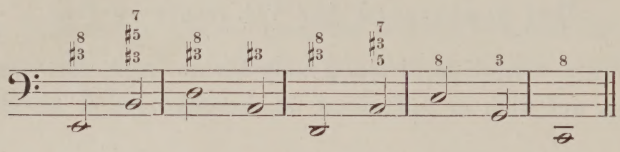
Septaccorde im Quintenzirkel.



Sequenzen mit Septaccorden und Dreiklängen.



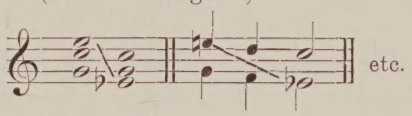
Von hier an setzt der Schüler die Bezifferung aus.



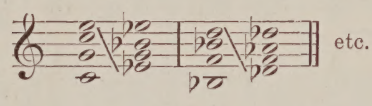
In diesem Beispiele bilden sich (siehe Modell) zwischen dem 1. und 2. Takte Querstände, die aber erlaubt sind, weil der melodische Querstandston *h—b* chromatisch in den Querstandsaccord mündet. Wir unterscheiden also:

1. Harmonische Querstände, welche verboten sind, wenn sie schlecht klingen, z. B.:

(Schlecht klingend.)

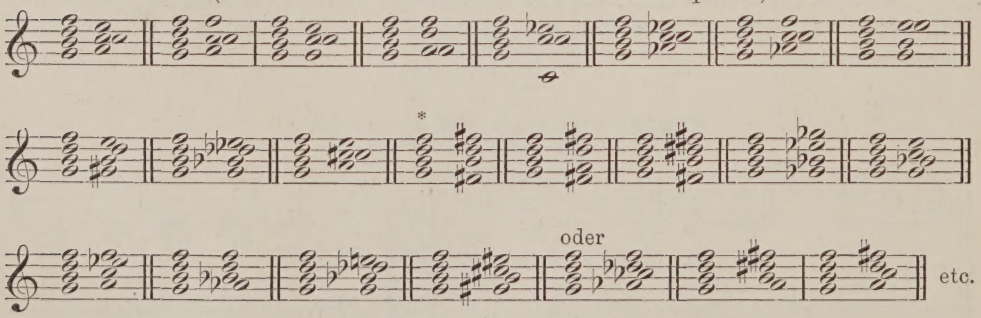


2. Melodische Querstände, welche erlaubt sind, wenn sie gut klingen, z. B.:



Wir kennen nun die schulgerechte Auflösung des Septaccordes und haben noch die freien Fortschreitungen desselben aufzusuchen. Wir gewinnen dabei folgende Verbindungen:

(Diese Accorde sind eine Oktave tiefer zu spielen.)



Es ist hier schon gezeigt, dass eine Harmonie nicht immer in einen Dreiklang aufgelöst werden muss. Wir verstehen unter Auflösung der

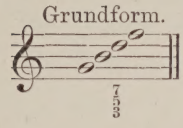
Harmonie das Fortschreiten eines Accordes in einen andern. — Bei der freien Lösung der Accorde hierüber Näheres.

II. Umkehrung der Septaccorde.

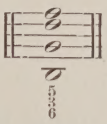
Bei den Umkehrungen des Septaccordes ist es gerade so wie bei den Dreiklängen. Jedes Intervall dieser Harmonie kann zum Bass gemacht werden, wodurch drei Umkehrungen entstehen.

a) Die Terz zum Basston:

Grundform.



Terz zum Basse gemacht, ergiebt sich:

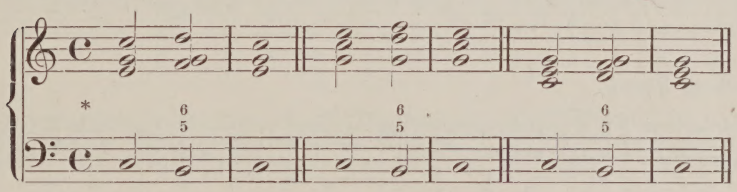


Hierdurch entsteht die erste Umkehrung des Septaccordes, die wir

a) Quintsextaccord (Bezifferung $\frac{6}{5}$) nennen.

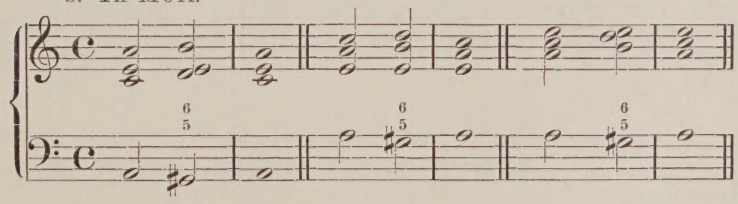
Verbindung und Auflösung des $\frac{6}{5}$-Accordes mit dem Tonika-Dreiklange.

a. In Dur.



Der Schüler schreibe und spiele das in allen Tonarten.

b. In Moll.



Der Schüler schreibe und spiele das in allen Tonarten.

Die Lösung der einzelnen Intervalle ist folgende:

Die Terz geht abwärts (ursprüngliche Quinte).

Die Sexte bleibt liegen (ursprünglicher Grundton).

Die Quinte geht abwärts (ursprüngliche Septe).

---

*) Der $\frac{6}{5}$-Accord hat im Basse Leiteigenschaft, wie der Basston des verminderten Dreiklanges.

Hauptsache ist es jetzt, den Schüler:

1. immer auf den Klangunterschied der scheinbar gleichklingenden Accorde — hier z. B. 6 und $\frac{6}{5}$ Accord — aufmerksam zu machen.

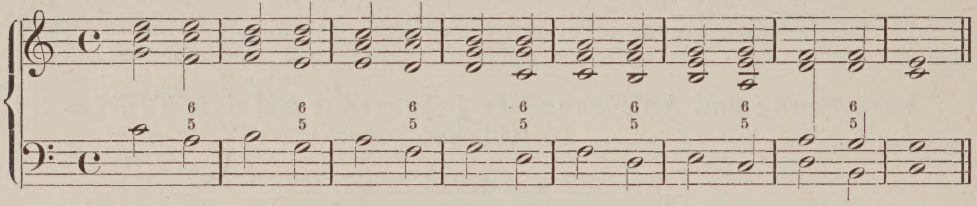
   Das charakteristische Unterscheidungsmerkmal beider Accorde ist beim $\frac{6}{5}$-Accorde die verminderte Quinte;

2. Die einzelnen Intervalle der Umkehrungen müssen immer auf ihre Ursprünglichkeit, d. h. Stellung im Stammaccord, von dem sie abgeleitet wurden, zurückgeführt werden.

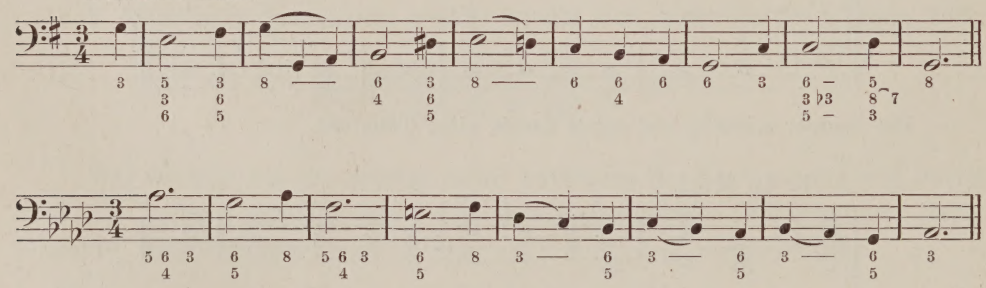
Man lasse hier die bezifferten Bässe mit Sextaccorden und Sextaccordsequenzen wiederholt spielen.

Sequenzen mit $\frac{6}{5}$-Accorden.

(Dieses Beispiel ist zu beziffern und in mehreren Tonarten zu spielen.)

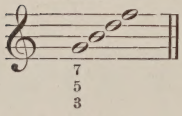


Bezifferte Bässe.

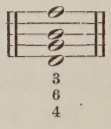


b) Die Quint zum Basston:

Grundform.



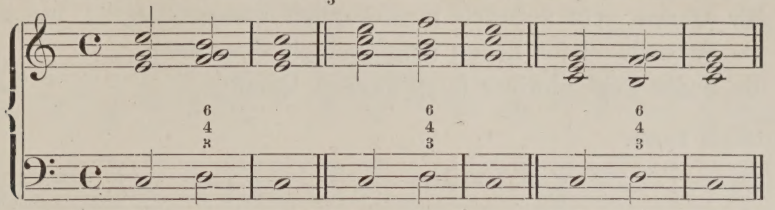
Quinte zum Basse gemacht, ergiebt sich:



Hiedurch entsteht die zweite Umkehrung des Septaccordes, die wir Terzquartsext-Accord (Bezifferung $\frac{6}{4}$) oder kurz den Terzquart-Accord nennen.

Er ist genau in seiner Zusammensetzung mit dem $\frac{6}{4}$-Accorde zu vergleichen.

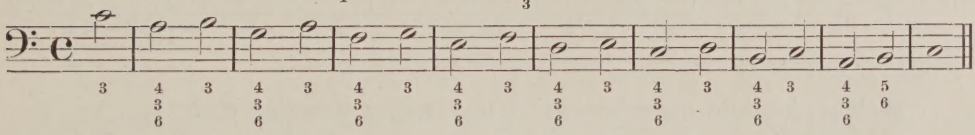
Verbindung und Auflösung des $\frac{6}{4}_{3}$-Accordes mit dem Tonika-Dreiklange.



Dieses ist in allen Dur- und Moll-Tonarten zu schreiben und zu spielen.

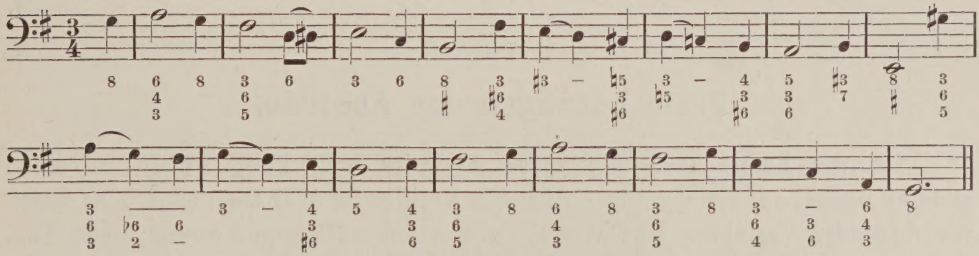
Die Lösung der einzelnen Intervalle ist folgende:
Die Sexte geht aufwärts (ursprüngliche Terz);
die Quarte bleibt liegen (ursprünglicher Grundton);
die Terz geht abwärts (ursprüngliche Septe).

Sequenzen mit $\frac{6}{4}_{3}$-Accorden.



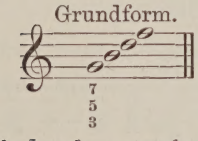
Von jedem dieser $\frac{6}{4}_{3}$ Accorde ist die Herkunft genau festzustellen.

Bezifferte Bässe.

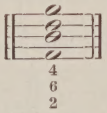


c) Die Septe zum Basston:

Grundform.



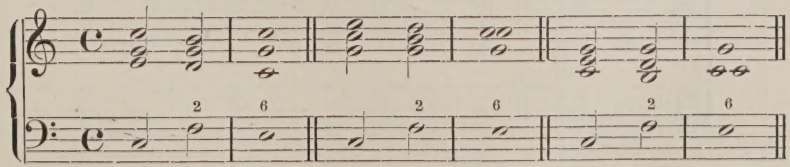
Septe in den Bass verlegt ergiebt:



Hiedurch entsteht die dritte Umkehrung des Septaccordes, die wir $\frac{4}{6}_{2}$-Accord (Bezifferung 2) oder kurz den Sekundaccord nennen.

Verbindung und Auflösung des Sekundaccordes mit dem Tonika-Dreiklang.

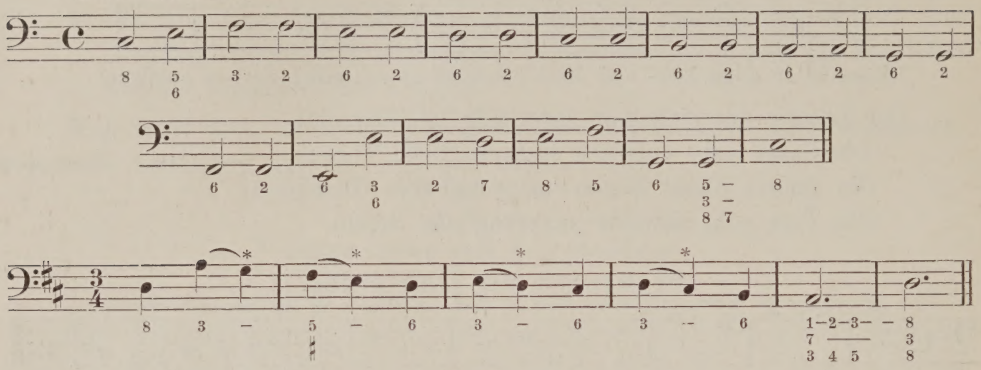
Der Sekundaccord löst sich schulgerecht in den 6-Accord auf.



Dies ist in allen Dur- und Moll-Tonarten zu schreiben und zu spielen.

Die Lösung der einzelnen Intervalle ist folgende:
Die Quarte geht aufwärts (ursprünglich Terz);
die Sekunde bleibt liegen (ursprünglich Grundton);
die Sexte geht abwärts (ursprünglich Quinte).

Bezifferte Bässe.



Welche Accorde entstehen bei * und woher stammen sie?

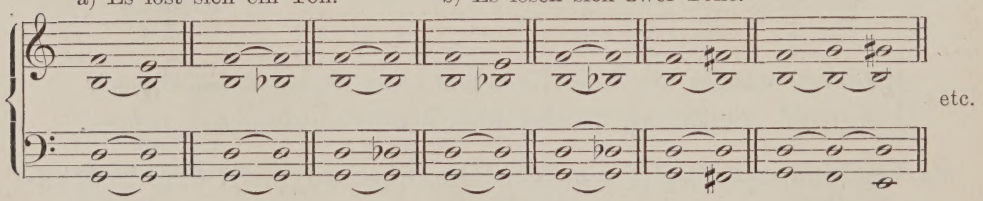
V. Kapitel.

Freie Lösungen der Accorde.

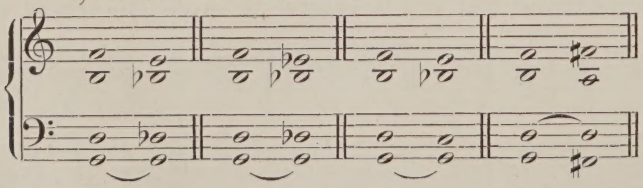
Da wir unter Auflösung eines Accordes sein Fortschreiten in einen anderen verstehen, gleichgültig ob in eine Konsonanz oder Dissonanz*), so leiten wir folgendes Verfahren ein: Wir lösen von jeder Harmonie zuerst einen Ton, dann zwei Töne, dann drei Töne und dann die ganze Harmonie.

Ein Exempel mit dem Dominantseptaccord stehe hier:

a) Es löst sich ein Ton. b) Es lösen sich zwei Töne.

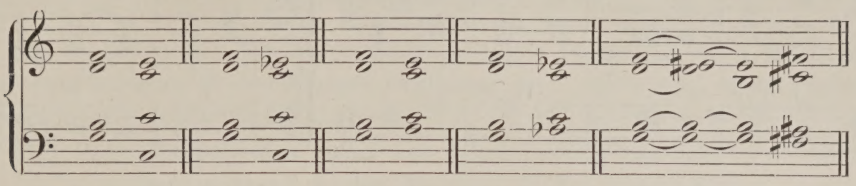


c) Es lösen sich drei Töne.



*) Siehe Konsonanzen und Dissonanzen.

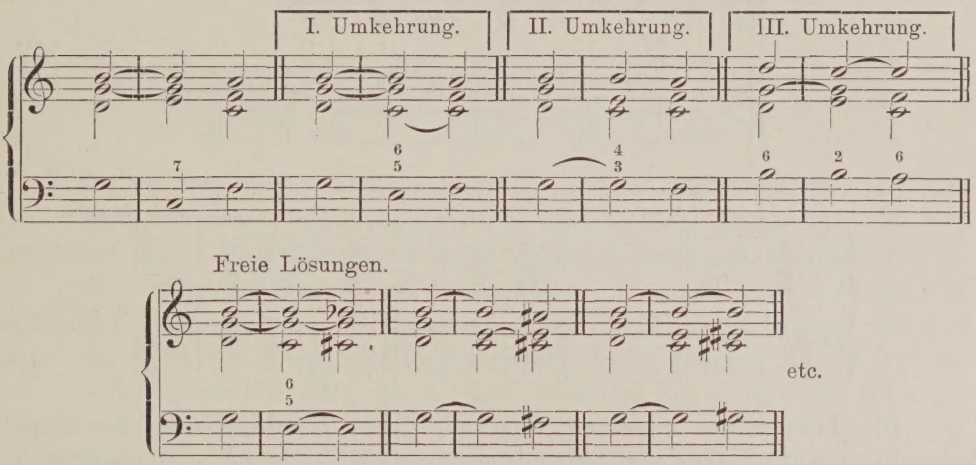
Die Auflösung sämtlicher Töne führt uns in die Tonika nach Cdur oder moll und auf Trugschlussharmonien.



Aus all dem geht hervor, wie mannigfaltig unser modernes Harmoniesystem sich gestaltet, nicht nur in der Theorie, sondern auch in der praktischen Anwendung.

Fortsetzung der Lehre vom Septaccorde (auch mit freien Lösungen).

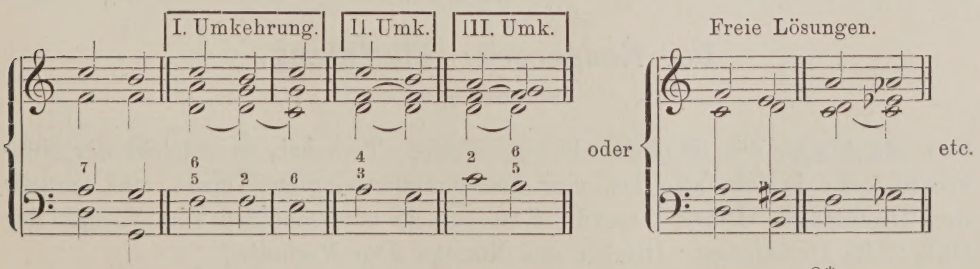
Auflösung und Umkehrung des grossen Septaccordes in Dur.

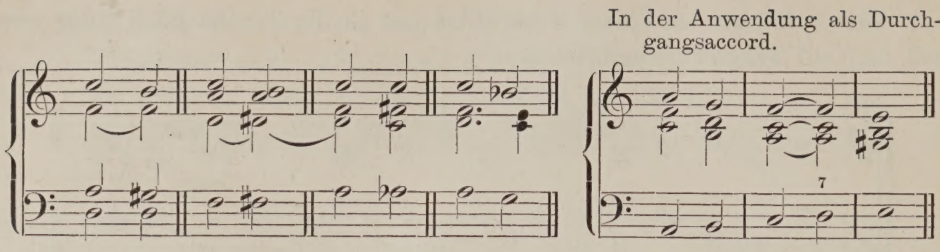


Die Septe dieses Accordes muss vorbereitet werden, da sie eine vollkommene Dissonanz ist.

Auflösung und Umkehrung des kleinen Septaccordes in Dur,

auf dem Molldreiklang aufgebaut. Er steht auf der II., III. und VI. Stufe Seine Lösungen und Umkehrungen sind folgende:

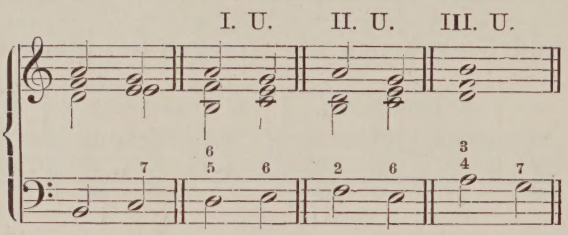




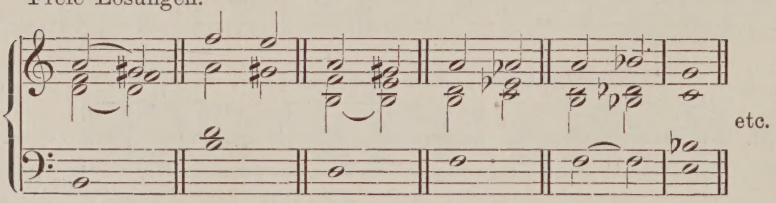
Auflösung und Umkehrung des Septaccordes der VII. Stufe in Dur.

Er hat wie der verminderte Dreiklang, auf dem er aufgebaut ist, Leiteigenschaft im Bass.

Seine Auflösungen und Umkehrungen sind folgende:



Freie Lösungen.



Die Lösung der einzelnen Intervalle jedes Accordes kann der Regel scheinbar zuwiderlaufend sich frei vollziehen ohne Verletzung der strengen Regeln.

So kann die Septe im Septaccorde liegen bleiben, sie kann aufwärts gehen, die Terz kann abwärts fortschreiten usw.

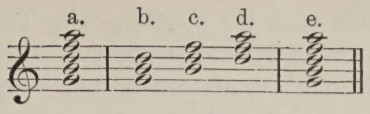
Das sind Erscheinungen, die in das Kapitel Melodiebildung gehören.

VI. Kapitel.

Der Nonaccord. Fünfklang.

(Bezifferung 9.)

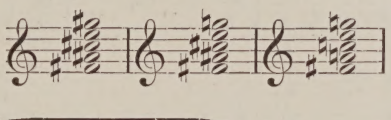
Fügt man dem Septaccorde eine weitere Terz bei, so entsteht der Nonaccord. Er besteht also aus vier übereinandergelegten Terzen und enthält drei Dreiklänge. Dieser Accord ist strenge zu unterscheiden vom Vorhalt der Oktave im Dreiklange. (Hieher das Nöthige über Vorhalte.)

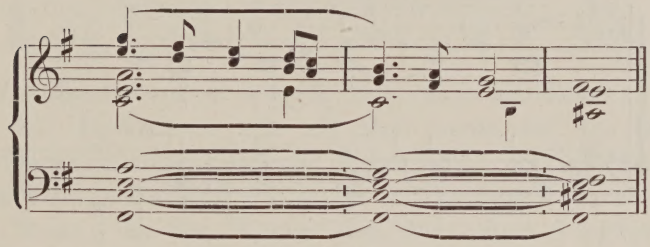


Bei *a* finden wir die übereinandergelegten Terzen; *b* stellt den grossen, *c* den verminderten, *d* den kleinen Dreiklang dar. Bei *e* sind diese Dreiklänge vereinigt und ergeben den Nonaccord.

Wir unterscheiden drei Arten von Nonaccorden, nämlich:

1. Den grossen Nonaccord, 2. den kleinen Nonaccord, 3. den verminderten Nonaccord.





Er ist kein eigentlicher Stammaccord, denn es fehlen ihm die Umkehrungen und hauptsächlich diejenige, in der die None Bass wird. Im vierstimmigen Satze muss immer die Quinte dieser Harmonie ausgelassen werden.

Am besten verwendbar ist dieser Accord in seiner Grundform im fünfstimmigen Vokalsatz und im Orchester. Richard Wagner beginnt das Vorspiel des II. Aktes zu den Meistersingern mit dem Nonaccord auf *D* in Gdur.

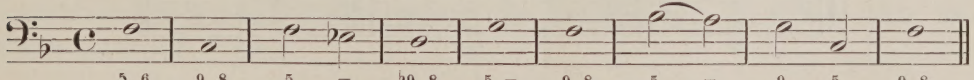
Robert Schumann stellt den kleinen Nonaccord auf *G* in seiner Ouverture zu Genovefa an die Spitze.

In den allermeisten Fällen tritt die None als Vorhalt der Oktave im Septaccord oder Dreiklang auf. In seiner Grundform ist der Nonaccord (als selbständiger Accord) im Harmoniesystem existenzberechtigt.

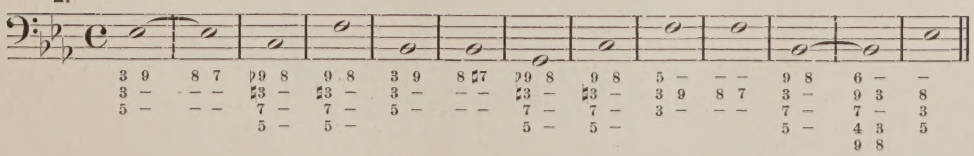
(Näheres bei „Vorhalte“ der Oktav im Dreiklang und im Nachtrag 9-Accord.)

Bezifferte Beispiele mit Nonaccorden.

1.

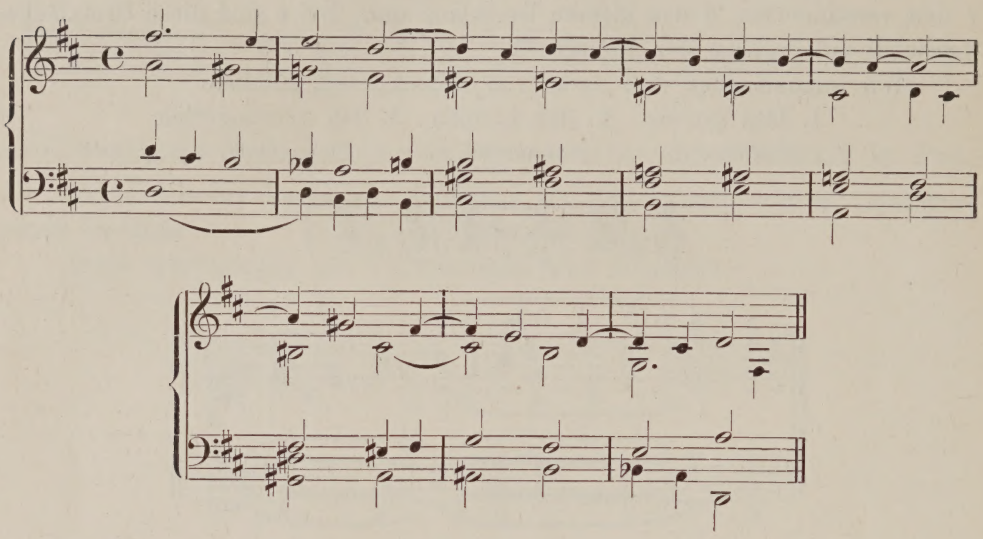


2.

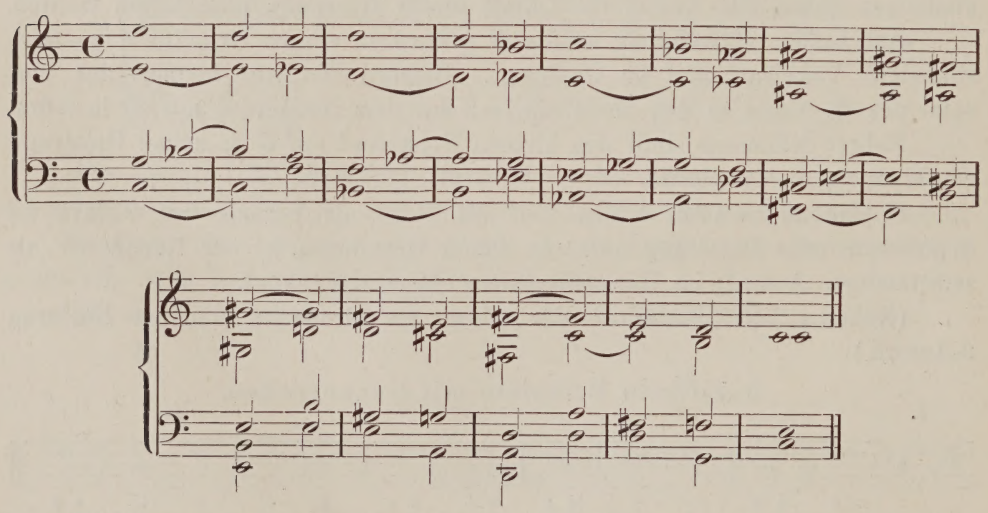


Vorstehende Beispiele sind für Sopran, Alt, Tenor und 2 Bässe so auszusetzen, dass durch Austausch der 2 Bassstimmen die sprungweise auftretenden Quinten verschwinden.

Folgendes Beispiel ist zu beziffern.



Dreiklänge, Septaccorde, Nonaccorde im Quintenzirkel.



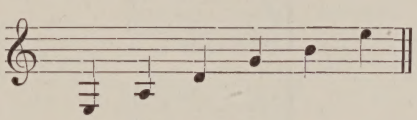
R. Wagner verwendet den Nonaccord häufig in den Nibelungen.

VII. Kapitel.

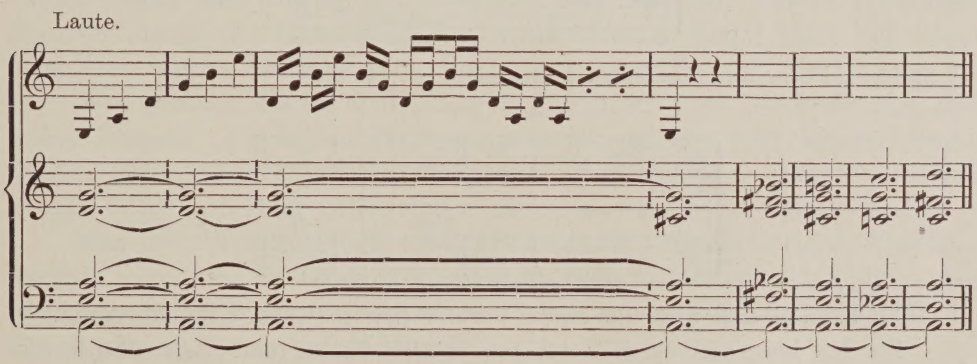
Aussergewöhnliche Accordbildungen.

Der grösste Harmoniker der Neuzeit ist unbedingt Richard Wagner. Er hat der Theorie grosse Aufgaben gestellt; sie im Interesse der Lernenden und derjenigen zu beleuchten, welche die moderne Musik kennen lernen wollen, soll meine Aufgabe sein.

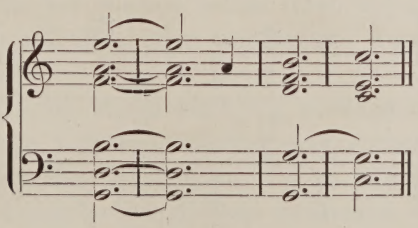
„Man lernt immer nur an Beispielen“ — sagt Wagner selbst. In den Meistersingern bildet Wagner einen Accord, der vollständig der Besaitung der Guitarre entspricht, nämlich:



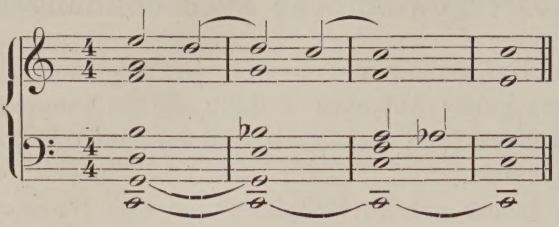
Das ist ein charakterisierender Accord, der durch die Situation bedingt und gerechtfertigt ist. Beckmesser tritt mit einer Laute auf, um ein Ständchen zu singen. Wagner benützt nun zu dieser Scene als Stimmungsuntergrund diese aus dem Zusammenklange der Saiten entstandene Harmonie in geradezu wundervoller Weise. Ist von Wagner die Idee, einen derartigen Accord zu verwenden, schon genial, so muss man noch mehr über den orchestralen Harmonieapparat und seine Fortspinnung staunen.



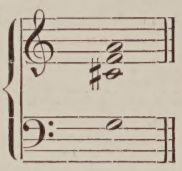
In den Meistersingern finde ich noch eine sechsstimmige Harmonie, die hochinteressant genannt werden muss. Sie befindet sich im dritten Akte im Chore „Auf der Wiese“.



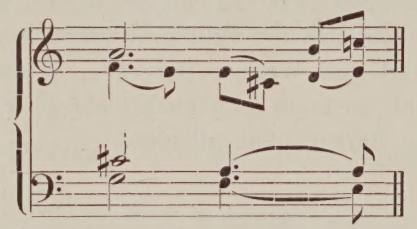
Denken wir uns zu dem ersten Accorde noch den Orgelpunktston *C*, so erhalten wir eine Harmonie, die sämtliche Töne der diatonischen Tonleiter enthält.



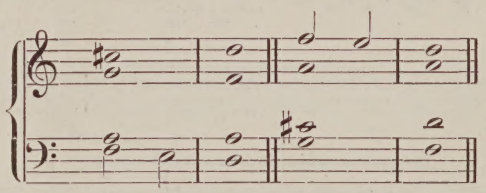
In den Meistersingern bildet Wagner einen Accord



der weiter nichts ist, als ein Vorhaltsaccord, indem die Sexte durch das *F* vorgehalten ist. W. löst diesen Accord selbst:

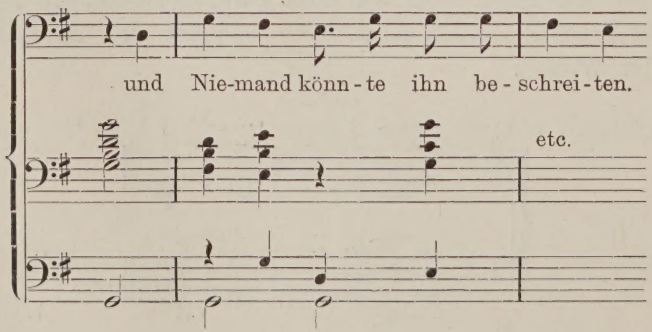


in anderer Form und Umkehrung erscheint er öfters:



Es handelt sich also um einen Vorhalt der Sexte im Sekundaccorde.

Zu den interessantesten Tonfolgen in melodischer und harmonischer Hinsicht gehört auch eine Stelle aus Parsifal.

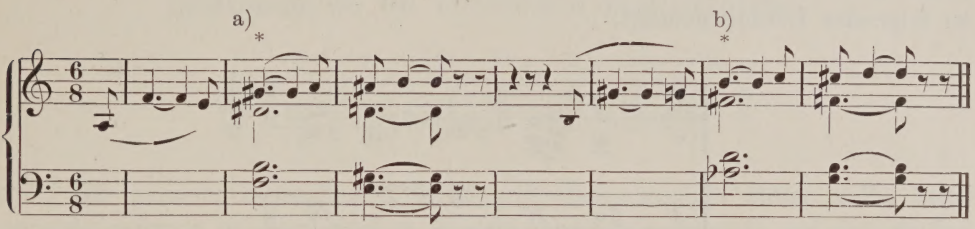


Der Sänger singt, hier ganz seine eigenen Wege gehend, in Sekunden mit dem Orchester.

$$\left(\begin{matrix} g \\ fis \end{matrix}\right)\left(\begin{matrix} fis \\ e \end{matrix}\right)\left(\begin{matrix} e \\ d \end{matrix}\right)$$

In J. S. Bachs Orgelwerken finden sich ähnliche Stellen; es gehen da Bass und Oberstimme in Septen; auch diese Stellen wirken nicht unangenehm, sondern werden nur beim Lesen bemerkbar.

Die Harmonie zu Anfang des „Tristan“ gehört zu den interessantesten Erscheinungen auf diesem Gebiete.



Der bei a* entstandene Accord ist nach der alten Theorie kein Accord, denn es giebt keine Tonart, die zugleich ein *f* und *dis* enthält. Ebenso is es bei b*, da es keine Tonart giebt, die in ihrer Tonleiter ein *as* und *fis* enthält.

Wir modernen Theoretiker rechnen jedoch die erste Harmonie nach Amoll — die zweite nach Cmoll, und zwar gewinnen wir diese Accorde in diesen Tonarten durch die Erweiterung des Mollsystems nach der Seite der Oberdominante. (Siehe dieses.)

Wir kommen diesen Erscheinungen gegenüber nicht mehr mit dem einfachen Recepte „das ist ein alterierter Accord“ durch — wir müssen diesen Dingen schon einen Familiennamen geben. Wir beurteilen solche Tonverbindungen nicht nach ihrer Orthographie allein, sondern ihrem Klange nach.

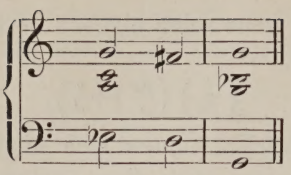
Man hat vielfach bestritten, dass genannte Tonverbindungen wirkliche Accorde seien. Sie sind wirkliche Accorde, denn ändern wir bei *A* die orthographische Schreibweise, so erhalten wir *f, ces, es, as,* eine Verbindung, die in Esmoll oder in Gesdur zu finden ist.

Wir hätten es also mit einer für die musikalische Orthographie ausserordentlichen Feinheit zu thun, wenn nicht die neue Theorie uns das Problem gelöst hätte; denn nach der alten Anschauung hätten wir eine einfache Ausweichung vor uns. Der ganze Charakter der ersten drei Takte weist auf die Tonart Amoll hin. Somit hat Wagner selbst schon die Frage praktisch gelöst.

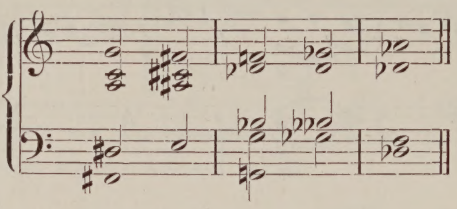
Wir haben bei dem Kapitel über interessante Harmonien zweierlei Arten unterschieden:

1. die in der absoluten Musik zufällig entstandenen;

2. die Accorde, die Charakteristisches aussprechen im Musikdrama, im Liede und in allen jenen Musikgattungen, die an den Inhalt des Textes sich schmiegen, also durch dichterischen Einfluss entstanden sind.

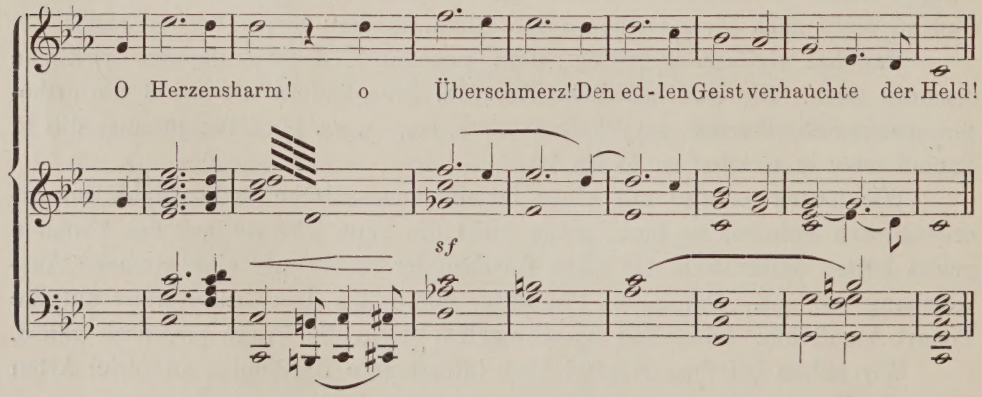


Man sehe sich den ersten Accord an, und man wird an ihm und seiner Fortschreitung finden, dass er in jedem Präludiumbuche zu Hause, und in jeder Liedertafel bekannt ist. Wagner fügt nun diesem Gebilde den Orgelpunktton *Fis* bei und ändert das *Es* in das enharmonische *Dis*, wodurch er zu folgender Lösung gelangt:



Dieser Accord tritt in der Götterdämmerung öfters auf. Seine grossartigste Wirkung erzielt er aber im Anhang an die Trauermusik zu Siegfrieds Tode. Es liegt ein unaussprechliches Gefühl der Trauer in dieser Tonkombination. Was der Dichter nicht auszudrücken vermag, vollbringt hier die Musik durch ihr charakteristisches Eingreifen: die höchste Steigerung, die überhaupt erreicht werden kann.

Ich muss hier an ein anderes deutsches Werk erinnern, welches die Textworte: „O Herzensharm, o Überschmerz“ etc. charakterisiert.



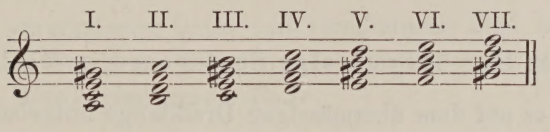
Harmonien, wie beim Worte „Überschmerz“, entstehen nicht zufällig, sie entstehen eben durch den dichterischen Einfluss, durch die Situationsnotwendigkeit. Ist schon das Auffinden solcher charakterisierender Accorde sehr schwer, so ist deren natürliche, ungekünstelte Lösung noch schwieriger. Junge Kom-

ponisten können daraus ersehen, welch hohe Anforderungen heute an einen Harmoniker gestellt werden.

(Der Schüler verfolge genau, was er im harmonischen Sinne spielt, und werde vom Lehrer auf besonders Wichtiges aufmerksam gemacht.)

VIII. Kapitel.

Septaccorde im einfachen Moll-System.



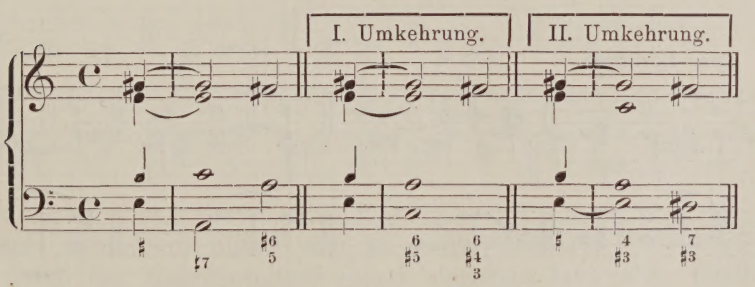
Bei genauer Betrachtung finden wir, dass uns aus dieser Reihe Septaccorde mehrere bekannt sind z. B. der Dominantseptaccord auf der fünften Stufe, der hier auf der 2. Stufe stehende Vierklang und die hier auf der 4. und 6. Stufe gebauten Septaccorde. Diese brauchen wir also nicht mehr zu behandeln.

1. Der grosse Mollseptaccord.

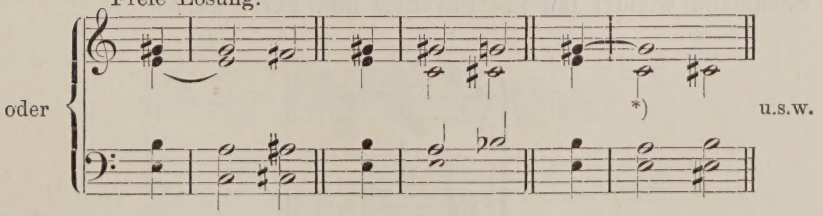
Er steht auf der ersten Stufe in Moll und enthält kleine Terz, reine Quint, grosse Septe und ist der stärkst dissonierende Accord. Er tritt nie frei auf, sondern nur in Verbindung mit andern Harmonien.

D f A c E g is h.

Seine Auflösungen und Umkehrungen.



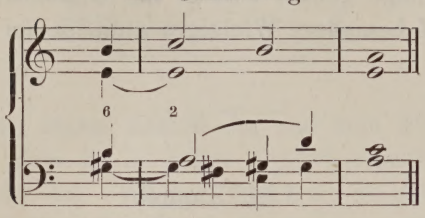
Freie Lösung.



*) „Tannhäuser“: Venusberg.

Die dritte Umkehrung klingt hart und findet im Vokalsatz keine Anwendung.

III. Umkehrung.

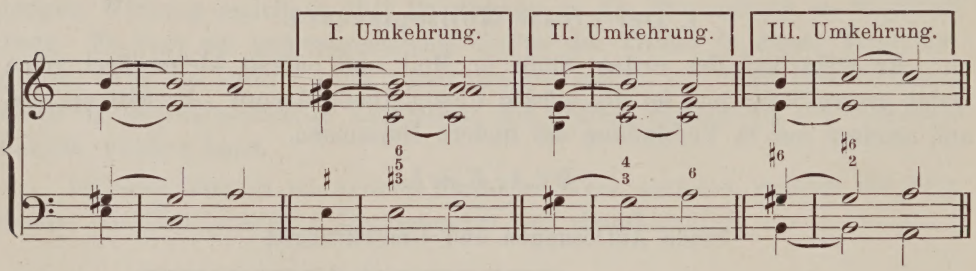


Im Orchestersatze kann diese Dissonanz nach Umständen sehr gut wirken.

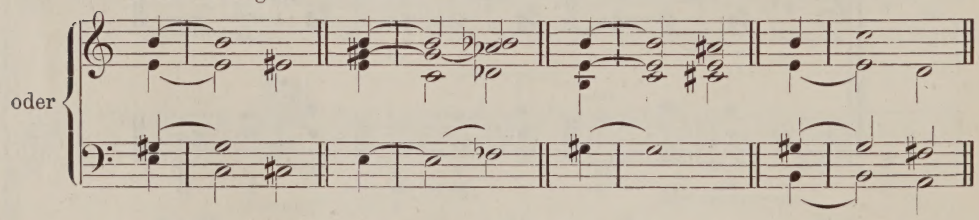
2. Der übermässige Septaccord in Moll,

so genannt, weil er auf dem übermässigen Dreiklange aufgebaut ist. Er besteht aus grosser Terz, übermässiger Quint und grosser Sept. Wir finden ihn auf der dritten Stufe in Moll. *D f A c E gis h.*

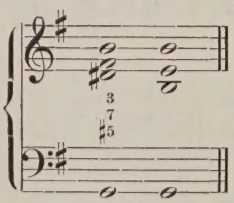
Seine Umkehrungen und Auflösungen.



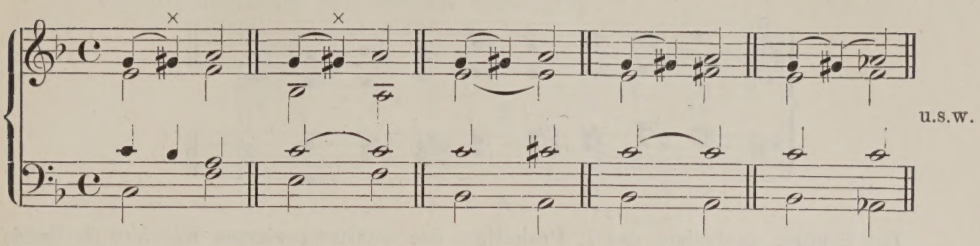
Freie Lösungen.



Schumann wendet ihn in „Paradies und Peri“ an.



In der Praxis erscheint er öfters als Durchgangsaccord z. B.

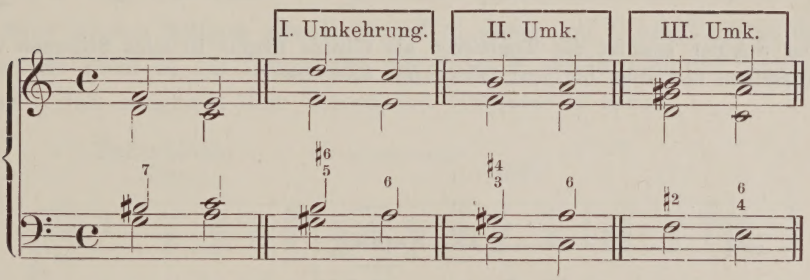


3. Der Septaccord der 7. Stufe in Moll (doppelt verminderter Septaccord)

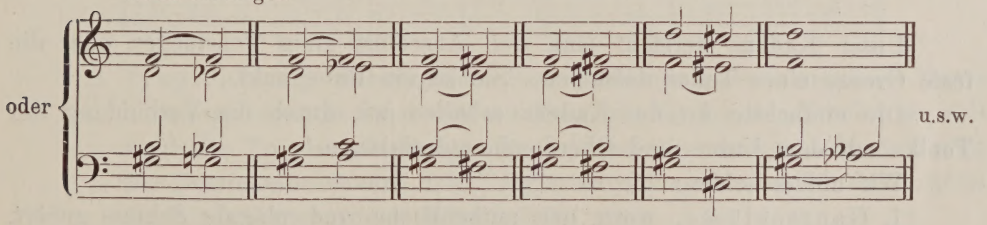
mit kleiner Terz, verminderter Quint und verminderter Sept hat Leiteigenschaft im Bass, ist der am wenigsten dissonierende Vierklang und spielt besonders in der dramatischen Musik eine grosse Rolle.

Seine Lösungen und Umkehrungen.

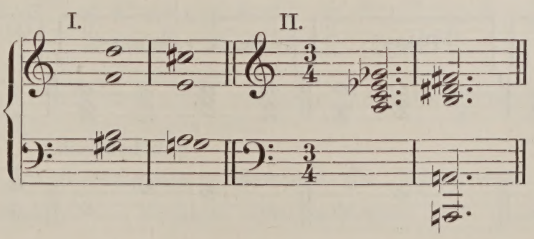
A c E gis h D f.



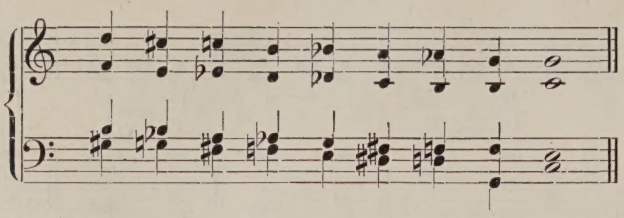
Freie Lösungen.



Dieser Septaccord eignet sich zu modulatorischem Gebrauche sehr, besonders durch die Mehrdeutigkeit seiner einzelnen Intervalle. Beethoven löst diese Harmonie im „Fidelio“ folgendermassen:

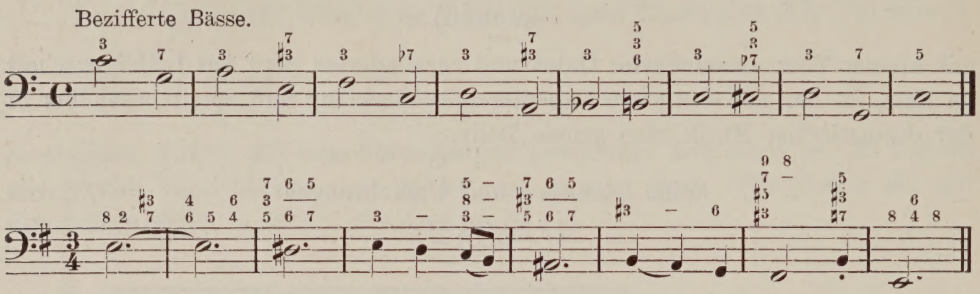


In der modernen Musik folgen oft mehrere solche Accorde direkt aufeinander.



Der Schüler analysiere das 1. Präludium des wohltemperierten Klaviers (I. Band) in Cdur von Bach, wo die meisten bis jetzt bekannten Septaccorde vorkommen.

Bezifferte Bässe.



Der Schüler benützt die Tonleitern als Cantus firmus in allen Stimmen und begleitet dieselben mit allen bis jetzt bekannten Accorden.

IX. Kapitel.

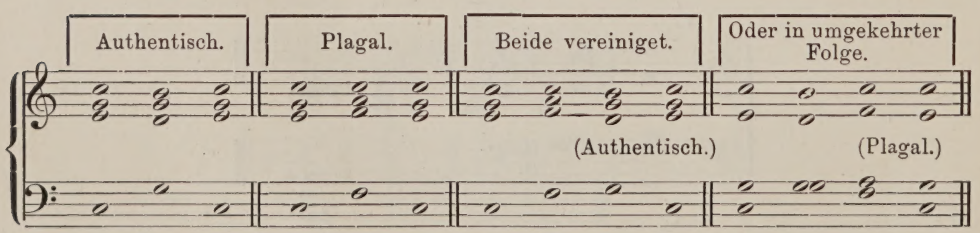
Kadenzen (Schlüsse).

Unter Kadenz versteht man den Abschluss eines Tonstückes, oder die feste Grenze eines Teiles desselben. Sie ist ein Ruhepunkt.

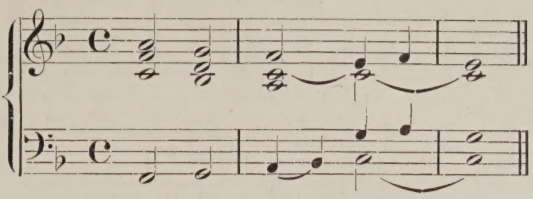
Die einfachste Art der Kadenz erhalten wir durch die Verbindung der Tonika mit dem Unter- und Oberdominantdreiklange.

Wir unterscheiden:

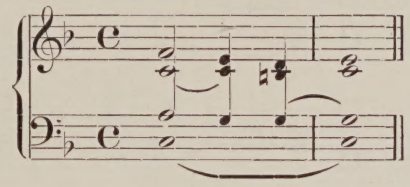
1. Ganzschlüsse, wozu der authentische und plagale Schluss gehört. Ersterer ist der Schluss durch die Dominante, letzterer der Schluss durch die Unterdominante. Den Plagalschluss nennt man auch Kirchenschluss. Nicht selten finden wir beide vereinigt.



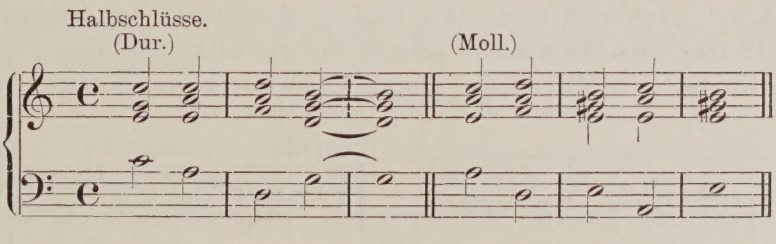
2. Halbschlüsse, welche auf der Dominante stehen und eine Fortsetzung des Tonstückes gebieterisch verlangen.



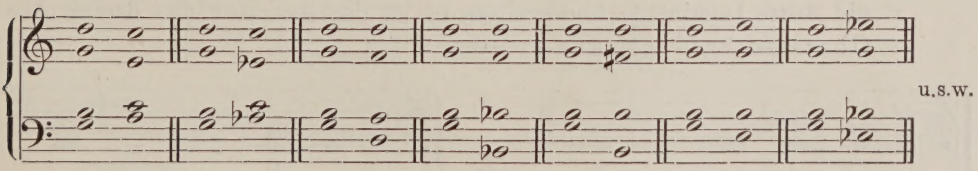
Bemerkt muss hier werden, dass der Halbschluss nicht in der Tonart der Dominante stehen darf, das wäre Modulation. Nach obigem Beispiele ist also ein *H* entschieden zu vermeiden. Durch das Vorhandensein des Tones *H* würde die Halbkadenz ihren Charakter verlieren.



Hier ist der Schluss allerdings auf *C*, allein auf *C* als Tonika; denn das *H* hat uns nicht in die Dominante auf *C*, in *F*, sondern in die Tonika auf *C* geführt. Das entspricht dem Wesen der Halbkadenz nicht.



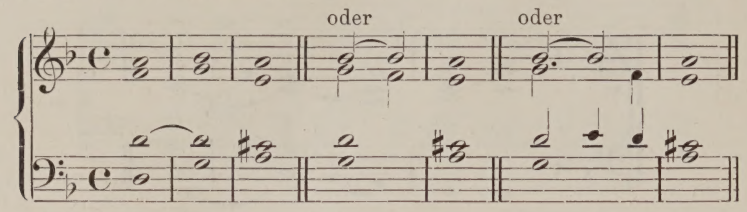
3. Trugschlüsse. Schreitet der Bass im Dominantdreiklang oder Dominant-Septaccord in einen andern Ton, als in den der Tonika, so entsteht die Trugfortschreitung. Sie ist also eine unerwartete Auflösung der Dominantharmonie. Die Trugfortschreitungen sind für das Kapitel Modulation von grosser Wichtigkeit.



Der Schüler schreibt und spielt von allen Dominantharmonien aus diese Schlüsse und sucht neue Trugfortschreitungen dazu.

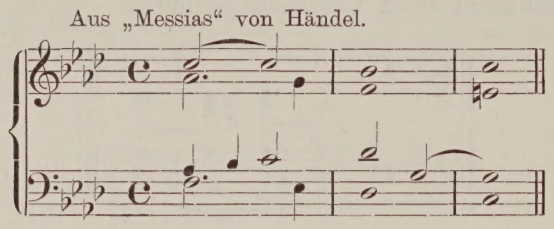
Durch die Trugfortschreitung gewinnt die Musik ein neues sehr bedeutendes Ausdrucksmittel. — Richter: Trugkadenzen.

4. Der phrygische Schluss. Er schreitet von der 4. zur 5. Stufe und kommt nur in Moll vor.

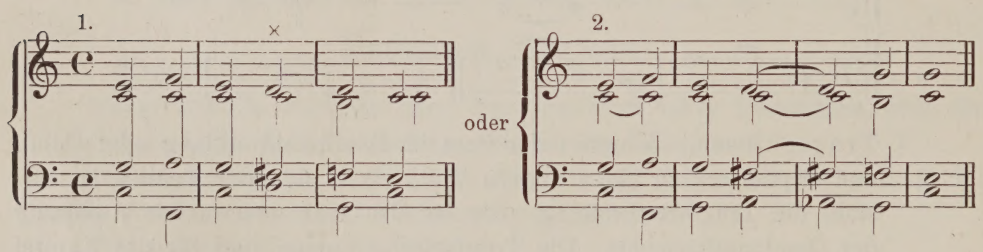


Er findet seine Hauptanwendung in der Kirchenmusik. Dieser Schluss ist die gebräuchlichste Form der Halbkadenz in Moll, ebenso:

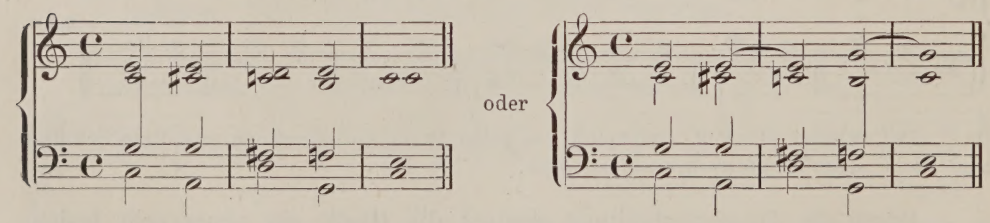
5. Die reine dorische Kadenz.



6. Der Schluss ohne Terz im Dreiklang, besonders häufig in den alten Kirchentonarten und von den alten Meistern angewendet.
7. Schliesst ein Tonstück in der Oktavenlage, so nennen wir das vollkommenen Schluss. Den Schluss ohne Terz, den Schluss in der Terzen- oder Quintenlage nennen wir unvollkommenen Schluss.
8. Der Schluss durch die Dominante der Dominante.

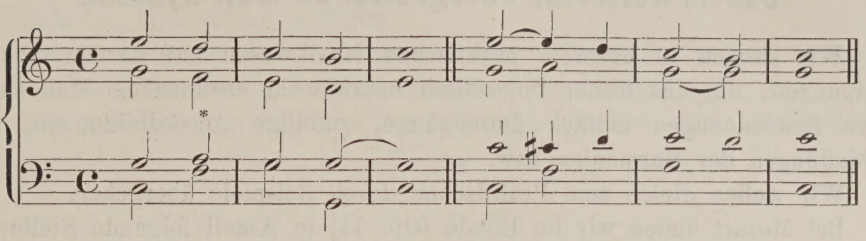


9. In unserer modernen Musik kommen auch Schlussarten vor, die auf die dritte Dominante übergreifen, es ist das der Schluss durch die Obermediante mit der grossen Terz.



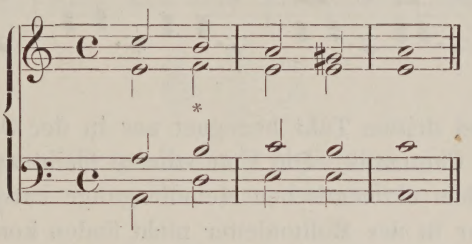
Man nennt das auch Quintenzirkelschlüsse.

10. Bei Schlusskadenzen spielt die erste Umkehrung des Dreiklanges der zweiten Stufe in Dur (Untermediante der Subdominante) eine grosse Rolle.



Dieser Accord vertritt hier die Stelle der Unterdominante. (Siehe Parallelharmonien und deren Zweck).

In Moll ist es die erste Umkehrung des verm. Dreiklanges, die dieselbe Rolle in Kadenzen spielt.

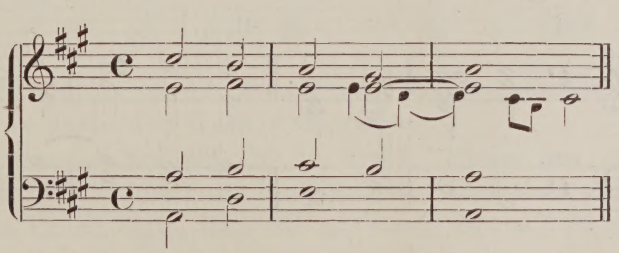


11. Eine weitere Art von Schlüssen erhalten wir durch das Durmollsystem, den sogenannten

„Durmollschluss". — (Siehe diesen.)

Dass die Kadenzen mit Vorhalten, Durchgangsnoten ausgeschmückt werden können, ist selbstverständlich.

Häufig wird bei Kadenzen die Septe im Dominantdreiklange nachgeschlagen, z. B.:



12. Tonstücke, die in Moll stehen, schliessen sehr oft in Dur. (Molldurschluss).

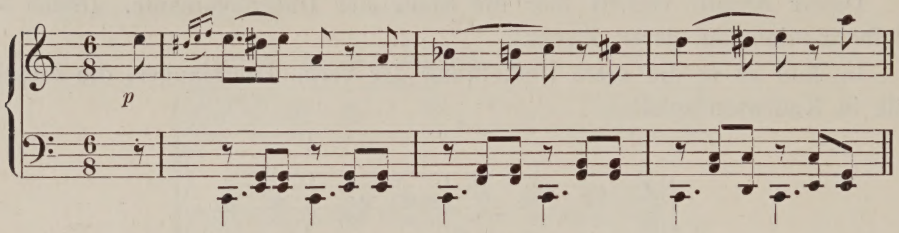
X. Kapitel.

Das erweiterte, übergreifende Moll-System.

Wir stossen in unserem praktischen Musikwesen auf harmonische Erscheinungen, die uns bisher theoretisch unerklärbar erschienen. Man nannte solche Erscheinungen einfach Durchgänge, zufällige Accordbildungen, freie Verbindungen der Harmonien usw. —

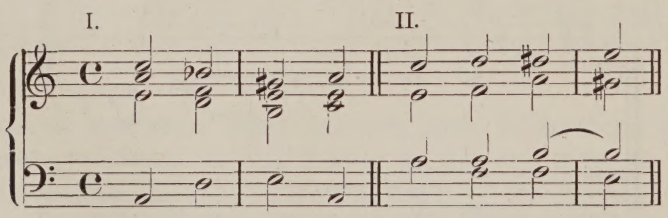
Wir wollen gleich zum Praktischen durch Beispiele übergehen.

Bei Mozart finden wir im Rondo (Op. 71) in Amoll folgende Stelle:



Im zweiten und dritten Takt begegnet uns in der Oberstimme eine melodische Figur in der Chromatik. Die Unterstimme bleibt auf A stehen, während die Mittelstimmen, dem chromatischen Melodiengange entsprechend, Harmonien bilden, die wir bisher in der Molltonleiter nicht finden konnten. Bisher nannte die Theorie diese Erscheinung einfach eine zufällige Harmoniebildung und beschäftigte sich nicht weiter damit. Das obige Beispiel ist auch in der That in letzterm Sinne aufzufassen und hat nur einen Wert für diese Abhandlung, weil in ihm die Keime zur Erweiterung des Mollsystems enthalten sind.

Hier sei eine kurze Harmoniegruppe, die wir in Amoll sehr häufig antreffen, angeführt.



Bei I begegnet uns ein B. In der einfachen Amoll-Tonleiter liegt aber kein B, und dennoch ist diese Harmonie in Amoll gerechtfertigt.

Wir finden, dass die Untermediantharmonien der Dominante und Tonika in Moll eine **grosse Terz** tiefer stehen als die Harmonien der Dominante und Tonika selbst. Warum suchte man nicht auch die Untermediantharmonie der Unterdominante in Moll eine grosse Terz tiefer? Durch diese allein richtige Logik erhalten wir in Amoll ein Be. Die Praxis hat der Theorie den

Weg gezeigt. Wir erweitern unser Mollsystem nach der Seite der Unterdominante also dadurch, dass wir die Untermediantharmonie der Tonika der rückwärtsliegenden I. Molltonart (nach der linken Seite des Quintzirkels) dem einfachen Mollsysteme anfügen.

Die Tonarten der Unterdominante wirken im Quintenzirkel rückwärtsschreitend, die Tonarten der Oberdominante vorwärtsschreitend.

Wir erhalten jetzt folgende Darstellung des harmonischen Mollsystems:

A moll: *B D F a c E Gis H d —*

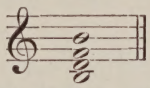
D moll: *Es G B D F a cis c g —*

G moll: *As C Es G B d fis a c.*

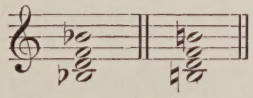
Dieses Schema hat der Schüler in allen Molltonarten anzulegen.

Also sind die beiden Untermediantharmonien der Unterdominante:

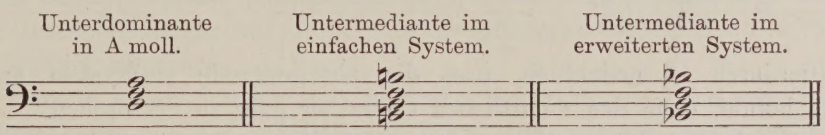
a) im einfachen Mollsystem der verminderte Dreiklang (eine kleine Terz tiefer)



b) im erweiterten (übergreifenden) Mollsystem der Durdreiklang (eine grosse Terz tiefer) und der obige, verminderte Dreiklang.



Das ist der erste Schritt zur Erweiterung des Mollsystems und zum Ausbau unserer vollständigen Chromatik.



Wir nennen diese Art der Erweiterung des Mollsystems: die Erweiterung nach der Seite der Unterdominante. —

Bei II begegnet uns ein *Dis* in Amoll. Dieser neu eingeführte Ton wurde von der Theorie bisher als Durchgangston angesehen und hat diese Anschauung ihren Grund darin, dass die mit einem *Dis* auftretenden Harmonien in Amoll nie selbständig wirkten. Die Anhängung dieses Tones an das Mollsystem führt uns zur

Erweiterung des Mollsystems nach der Seite der Oberdominante.

Durch diese letztere Erweiterung gewinnen wir alle in der modernen Musik bisher unerklärten Harmonien. Beim Aufsuchen dieser Harmonien wird das Gesagte am besten klar.

Unser harmonisches Amollsystem stellt sich jetzt so dar:

Einfach *D f A c E gis h.*

Erweitert *B D f A c E gis h dis.*

Wir gewinnen durch diese Erweiterung

a) Dreiklänge *B d f a c e Gis h dis f* etc.

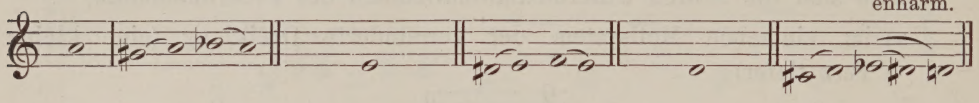
b) Septaccorde *B d f a c e Gis h dis*

Gis h dis f etc.

Jeder Ton unseres chromatischen Harmoniesystems hat zwei Leittöne. Einen solchen von oben und von unten, was an den Hauptstufen der Amoll-Tonart gezeigt werden soll.

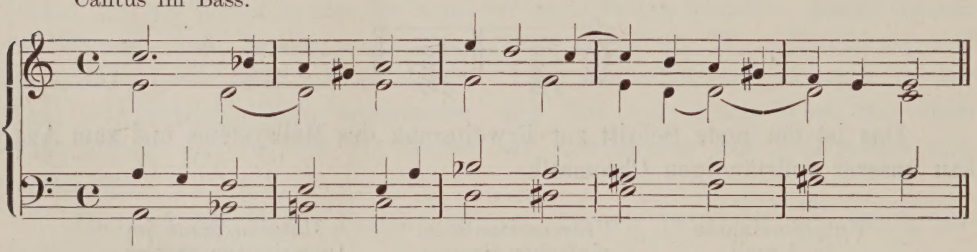
a. Tonika. Leittöne. b. Oberdominante. Leittöne. Unterdominante. Leittöne.

enharm.



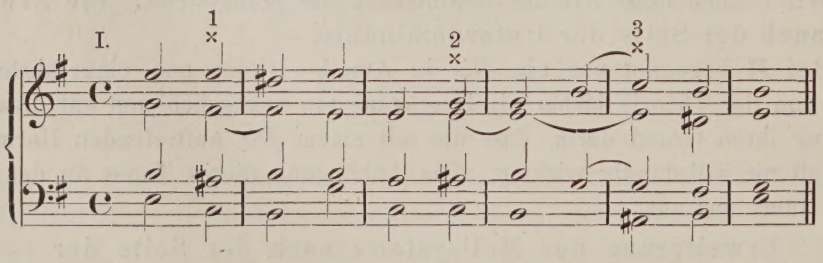
Die Begleitung dieser Mollstufen (z. B. im Basse) würde sich folgendermassen gestalten. Man wird dabei sicher den Eindruck gewinnen, dass das Tonartliche von Amoll gewahrt ist und vorherrscht.

Cantus im Bass.



Hierdurch ist ersichtlich, dass das übergreifende Mollsystem auf der Chroma beruht, ohne den tonartlichen Charakter ganz zu verwischen.

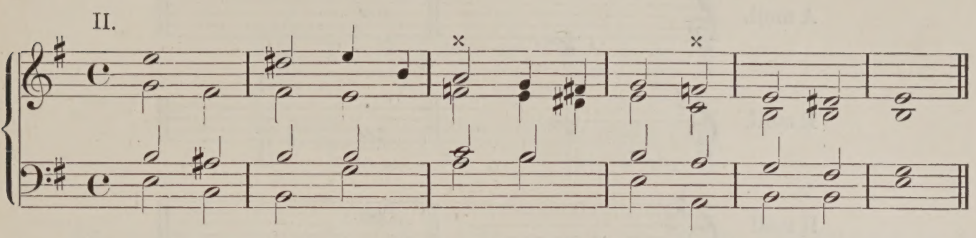
Folgende Beispiele wollen wir analysieren:



Bei 1—2 und 3 begegnen wir Accordverbindungen, die ihre Heimat in keiner Tonart haben. Es giebt keine Tonleiter, die die Töne *c* und *ais* enthält, tonartlich wären also diese Accorde nicht zu erklären. Der Ton *ais* jedoch wird von der Durdominanttonart (d. i. hier Hdur) in die Tonart Emoll

herübergenommen, wodurch sich diese Harmonieerscheinungen von selbst erklären. Wir nennen das:

Übergreifen des Mollsystems nach der Seite der Oberdominante.



Diese beiden F bei × greifen über nach der Seite der Unterdominante (hier nach Amoll).

Die Accordbildung nach dieser Seite hin ist also vollständig normal, da diese Accorde innerhalb der Unterdominantstonart liegen (wir ziehen also die Duruntermediante der IV. Stufe einer Tonart [eine grosse Terz tiefer] in unser einfaches Mollsystem herein), während die Accorde, die wir durch das Übergreifen nach der Seite der Oberdominante bilden, zu den aussergewöhnlichen Accordbildungen zählen.

Im übergreifenden Mollsystem sind also enthalten:

a) die leitereigenen Harmonien;

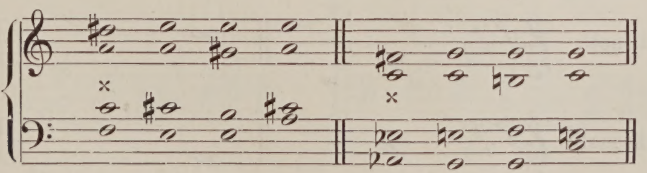
b) der tonartfremde Durdreiklang auf der VI. Stufe der Unterdominanttonart;

c) der Leitton der Durdominanttonart, durch den wir Harmonien erhalten, die wir später anführen.

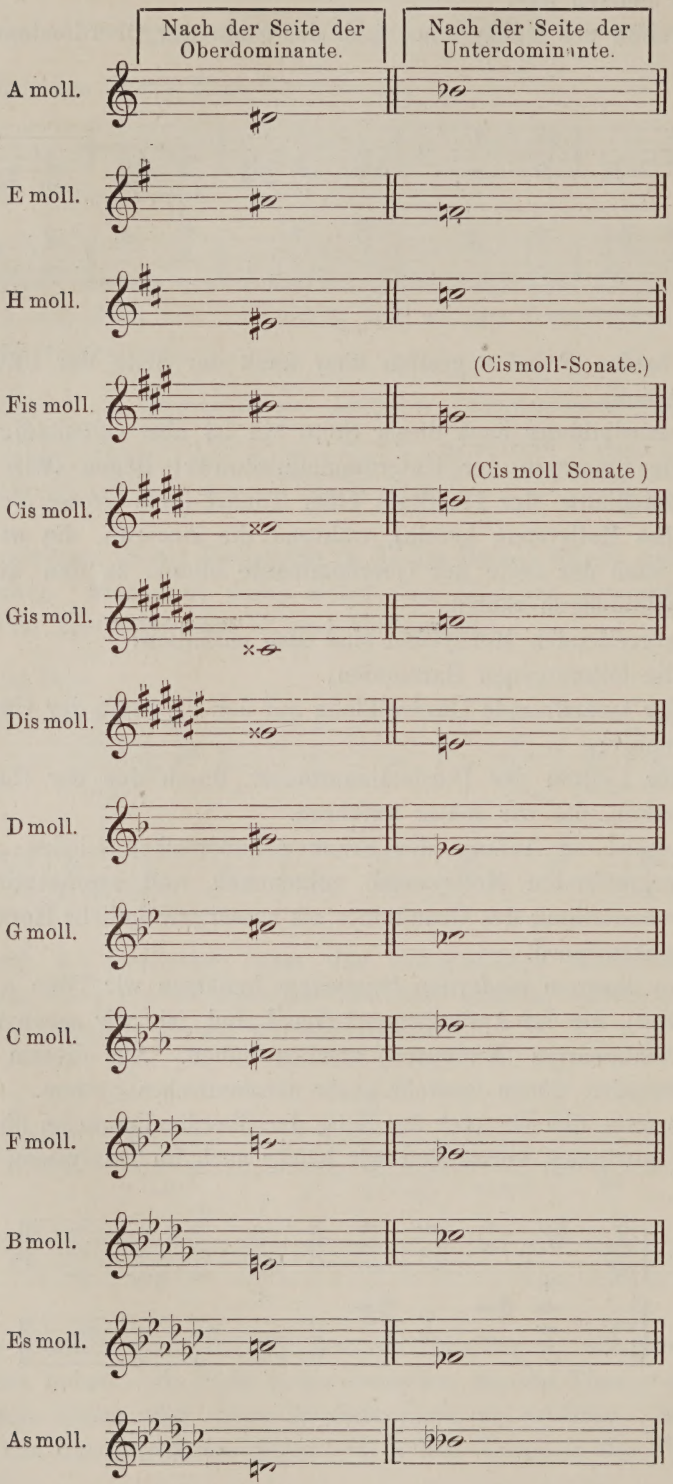
Der Accord zu Anfang des Franz Schubertschen Liedes „Am Meere“ ist dem übergreifenden Mollsysteme entnommen, und repräsentiert sich mit seiner Oktavverstärkung des Grundtones als aussergewöhnliche Harmoniebildung oder Orgelpunktsaccord.

Auch in unserem modernen Dursystem benützen wir Töne aus Tonarten (vorübergehend), die der Anfangstonart fremd sind, wie wir schon aus den verschiedenen Schlussarten (Kadenzen) ersehen haben. Aus diesem Übergreifen nach tonartfremden Tönen entsteht unser chromatisches System.

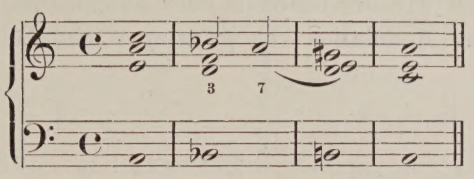
Die Accorde, die wir nach der Seite der Oberdominante im übergreifenden Mollsysteme gewinnen, verwenden wir häufig auch im Dursystem, z. B.:



Neugewonnene Töne durch das übergreifende Moll-System.



Die durch die Erweiterung des Mollsystems nach der Seite der Unterdominante gewonnenen Harmonien sind der Dreiklang auf *B* und der grosse Durseptaccord auf *B*, welche sich in Amoll folgendermassen lösen:



Die noch weiter aufgefundenen Harmonien durch die Erweiterung nach der Seite der Unterdominante sind denen der Erweiterung nach der Seite der Oberdominante gleich und werden deshalb nicht angeführt. Bei Aufsuchung der Harmonien nach der Seite der Oberdominante im erweiterten Mollsystem schlagen wir folgenden Weg ein.

I. Dreiklänge im erweiterten Moll-System.

Die folgende Darstellung des Amollsystems wird nur seine Erweiterung nach der Seite der Oberdominante veranschaulichen ohne Rücksicht auf die Erweiterung nach der Unterdominantseite.

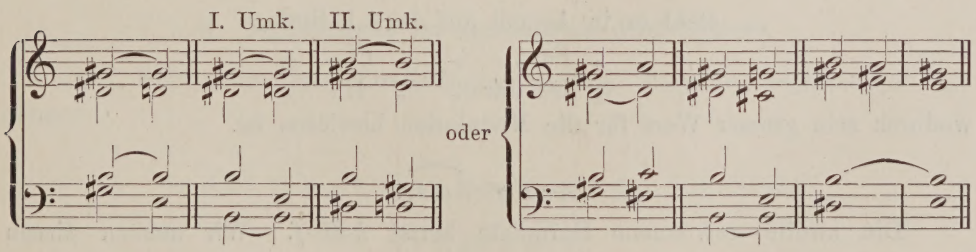
(D) f A c E gis h dis.

Die erste neugewonnene Harmonie in Amoll heisst also *gis-h-dis*. Wir nennen sie den

weichen Dreiklang der 7. Stufe in Moll.

Er besteht aus kleiner Terz und reiner Quinte. Sein Bau ist mit dem des Tonikadreiklanges in Moll ganz gleich. Er nimmt der Tonart gegenüber aber eine andere Stellung ein, als der Dreiklang der ersten Stufe.

Seine Auflösungen und Umkehrungen:

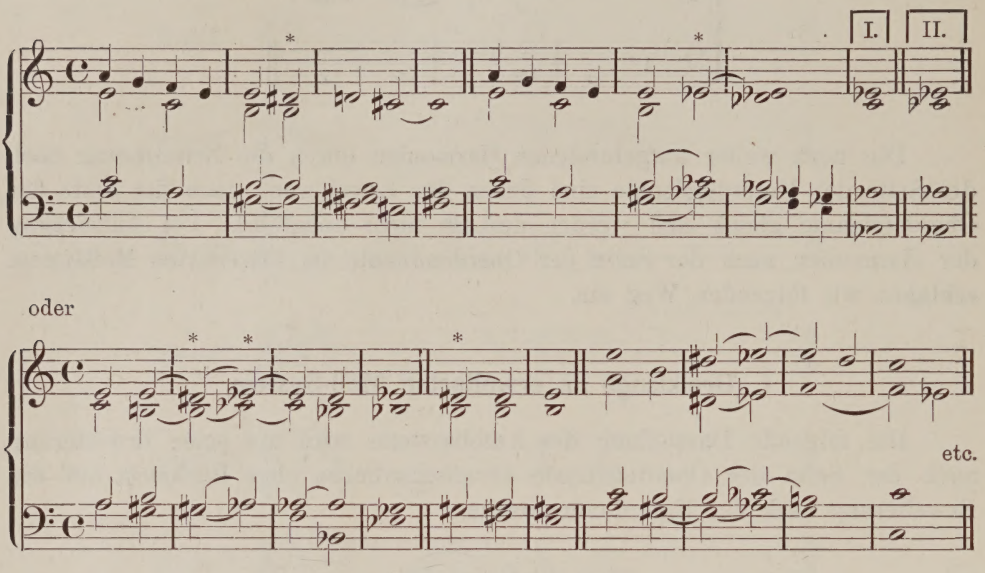


Er enthält zwei Leittöne. Seine Mehrdeutigkeit setzt den Künstler in den Stand, von Amoll aus in die entferntesten Tonarten direkt modulieren zu können.

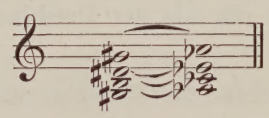
Durch den weichen Dreiklang bekommen wir auf der VII. Stufe in Moll zwei Dreiklänge, nämlich:

den weichen und den verminderten Dreiklang.

Der erste hört sich an wie der Gismoll- oder Asmoll-Dreiklang, daher ist sein Wert für die moderne Modulation von grösster Wichtigkeit. Z. B.:



Dieser Dreiklang steht in Gismoll auf der I. Stufe.
„ „ „ „ Hdur „ „ VI. „
„ „ „ „ Edur „ „ III. „
„ „ „ „ Fisdur „ „ II. „
Im übergreifenden Mollsystem steht er in Amoll auf der VII. Stufe.

Enharmonisch 

steht er in Asmoll auf der I. Stufe,
„ Es „ „ „ IV. „
„ Gesdur „ „ II. „
wodurch sein grosser Wert für die Modulation bewiesen ist.

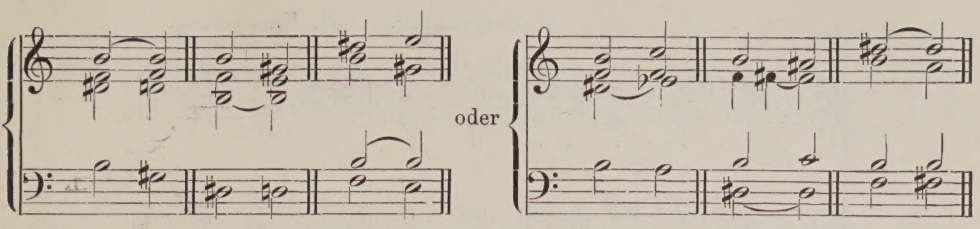
A c E gis h dis f.

Die zweite gewonnene Harmonie heisst *h-dis-f.* Wir nennen diesen Accord den

hart verminderten Dreiklang der II. Stufe in Moll.

Er besteht aus grosser Terz und verminderter Quint.

Seine Auflösungen und Umkehrungen:



Auch er ist, wie sein Vorgänger, durch seine Mehrdeutigkeit zu Modulationen ausserordentlich geeignet. (Enharmonisch *Ces, es, f*, steht er in Gesdur oder Esmoll.)

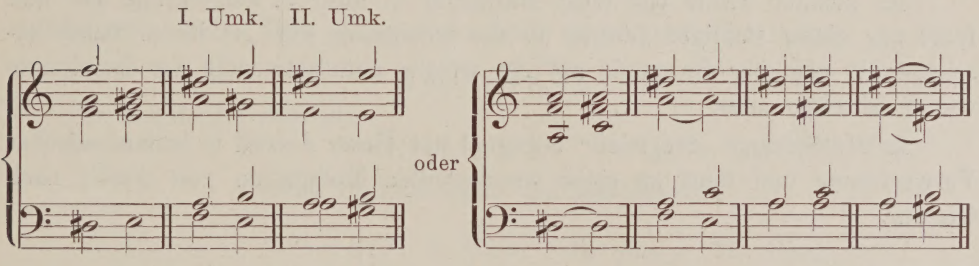
c E gis h dis f A.

Der dritte gewonnene Dreiklang heisst *Dis-f-a* mit verminderter Terz und verminderter Quinte, weshalb wir ihn den

doppeltverminderten Dreiklang

auf der IV. Stufe nennen.

Seine Umkehrungen und Auflösungen:



Von diesem Accorde stammt der übermässige Sextaccord, auf den wir später zu sprechen kommen.

II. Septaccorde im erweiterten Moll-System.

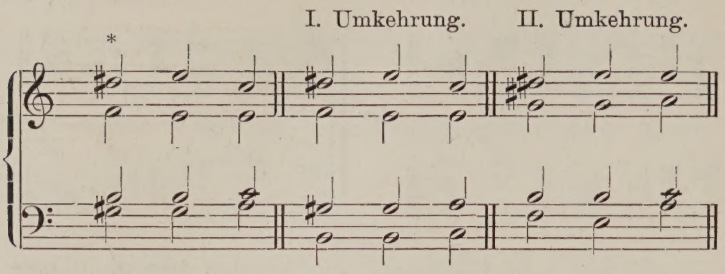
Auf den gefundenen Dreiklängen werden folgende Septaccorde aufgebaut.

1. Auf dem weichen Dreiklang der VII. Stufe.

A c E gis h dis f.

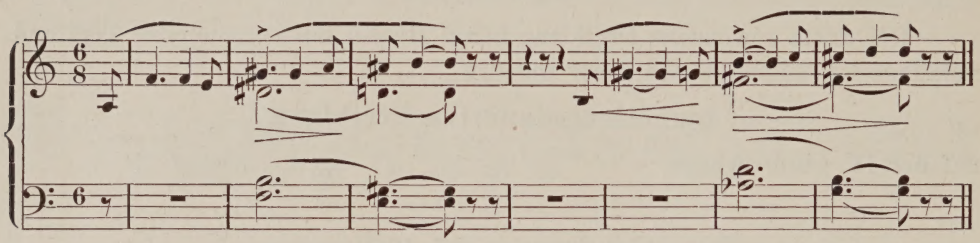
Dieser Septaccord heisst also *gis-h-dis-f* und besteht aus kleiner Terz, reiner Quint und verminderter Sept, weshalb wir ihn verminderten Moll-Septaccord mit weichem Dreiklange nennen.

Seine Umkehrung und Auflösung:



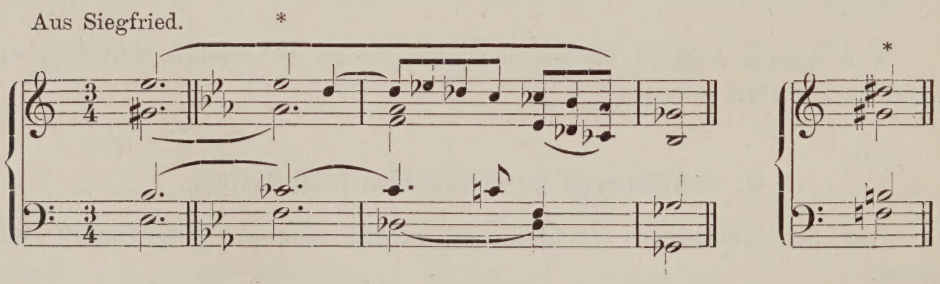
(* Enharmonisch *As-ces-f-Es.*)

Richard Wagner stellt diese Harmonie an die Spitze seines „Tristan".



Im zweiten Takte tritt diese Harmonie in ihrer 3. Umkehrung auf und führt zur einzig richtigen Lösung in die Dominante von *A*; im 6. Takte erscheint die nämliche Harmonie auf *As*, welche naturnotwendig zur Dominante von *C* schreiten muss.

Im Musikdrama „Siegfried" begegnet uns dieser Accord in enharmonischer Verwechslung und führt zu einer wundervollen Modulation von Amoll nach Ges dur.

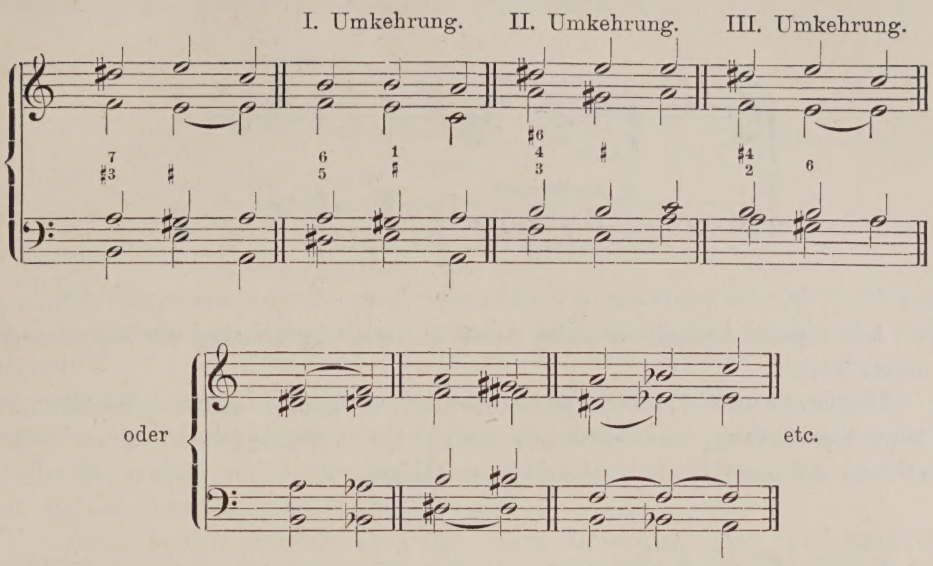


2. Der kleine Septaccord auf dem hartverminderten Dreiklange aufgebaut.

c E gis h dis f A.

Er heisst also *h-dis-f-a* und enthält grosse Terz, verminderte Quint und kleine Sept.

Seine Umkehrungen und Auflösungen:



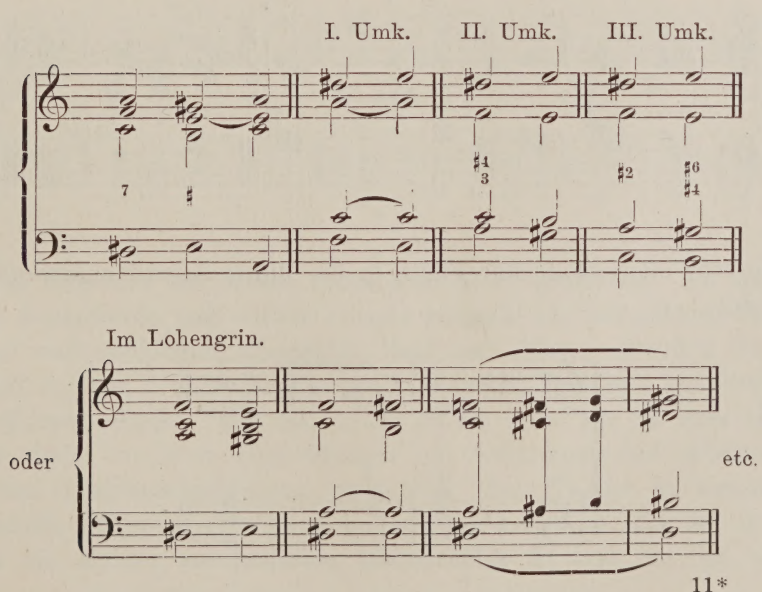
3. Der dreifach verminderte Septaccord, auf dem doppeltverminderten Dreiklange aufgebaut,

enthält verminderte Terz, verminderte Quint und verminderte Sept.

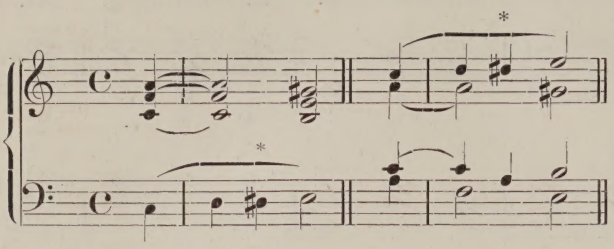
E gis h dis f A c.

Er heisst also *dis-f-a-c.*

Seine Umkehrungen und Auflösungen.

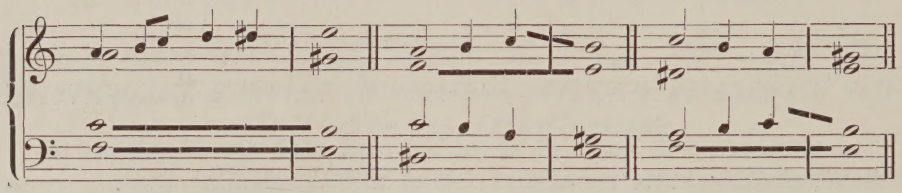


Sehr oft begegnen wir dieser Harmonie in der Art eines Durchganges.

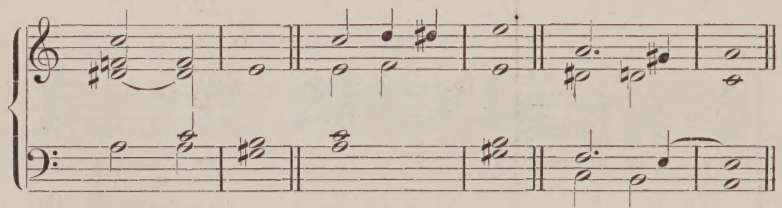


Aus diesem Accorde entsteht durch die erste Umkehrung der übermässige Quintsextaccord.

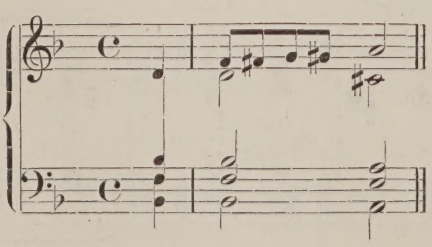
Dieser Accord findet in seiner Grundform und in seinen Umkehrungen häufige Verwendung, und entstehen durch die Auflösungen in einen vollen Dreiklang die sogenannten „Mozartschen Quinten“.



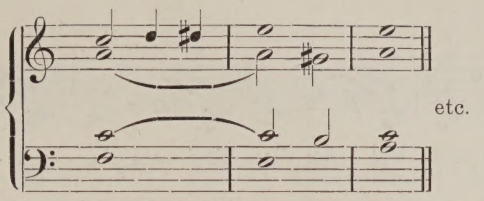
In der 2. und 3. Umkehrung können die Quinten auf folgende Weise umgangen werden:



Eine sehr oft erscheinende Figur, in der dieser Accord angewendet wird, ist folgende:



Der Schüler hat vorerst diese Quinten zu vermeiden und sie ohne Schädigung des 4 stimmigen Satzes zu umgehen, z. B.



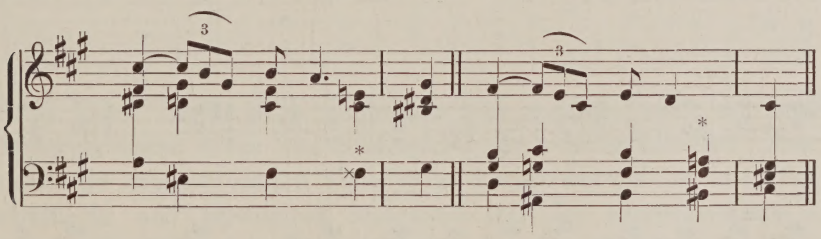
Der übermässige Sextaccord stammt vom doppeltverminderten Dreiklange, der übermässige Quintsextaccord stammt vom dreifach verminderten Septaccorde.

Beide Accorde wurden einfach bisher als chromatische Durchgänge behandelt; sie haben jedoch ihre Heimat im erweiterten oder übergreifenden Mollsysteme, und nur durch das Übergreifen einer Tonart in eine andere ist ihr Aufbau theoretisch zu erklären.

Diese beiden Accorde sind für unsere Untersuchungen von ungeheurer Wichtigkeit, schon ihres Klanges wegen.

Beide Accorde hören sich nämlich nicht wie Drei- oder Vierklänge, * sondern wie Sekundaccorde an, ersterer mit ausgelassener Sexte, nämlich: *Dis, F, A* — hört sich an wie *Es, F, A* — sobald diese Accorde allein für sich erklingen.

Wir kommen durch diese beiden Tonverbindungen zu einer sehr wichtigen Accordspecialität der neuen Musik, zu den enharmonischen Accorden oder zu den Accorden, die mehrfach deutungsfähig sind. Wagner verwendet den zweiten Accord in seiner Grundform im Lohengrinvorspiele.

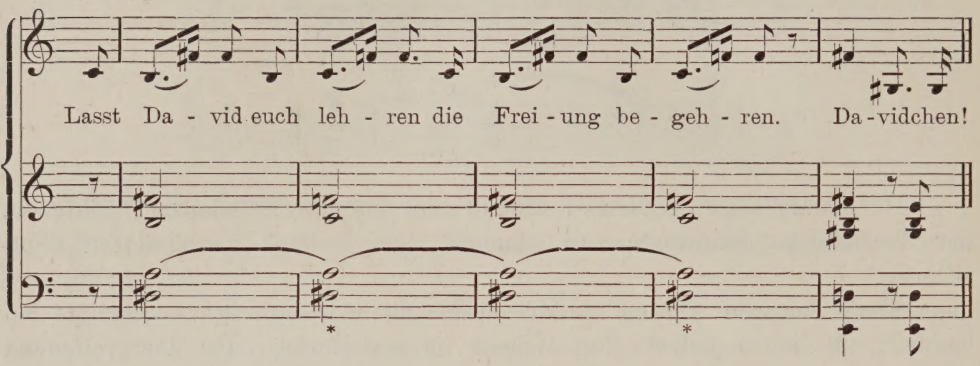


Man sehe sich die beiden Harmonien bei * genau an. Sie sind die genannten Septaccorde und wirken einzeln gespielt wie Sekundaccorde.

Ihr enharmonischer Charakter lässt nun eine grossartige Summe von Lösungen zu, und gerade die Harmonik Wagners baut sich auf diesen beiden Accorden zum grossen Teile auf, indem er sie nicht nur in ihrer Grundform, sondern auch in ihren Umkehrungen zu enharmonischen Rückungen und frappanten Trugfortschreitungen verwendet. Bei Wagner ist eigentlich alles sehr einfach, nur muss man seine Enharmonik verstehen, mit der er auf dem Papiere ein Meister musikalischer Orthographie ist und für das Ohr durch

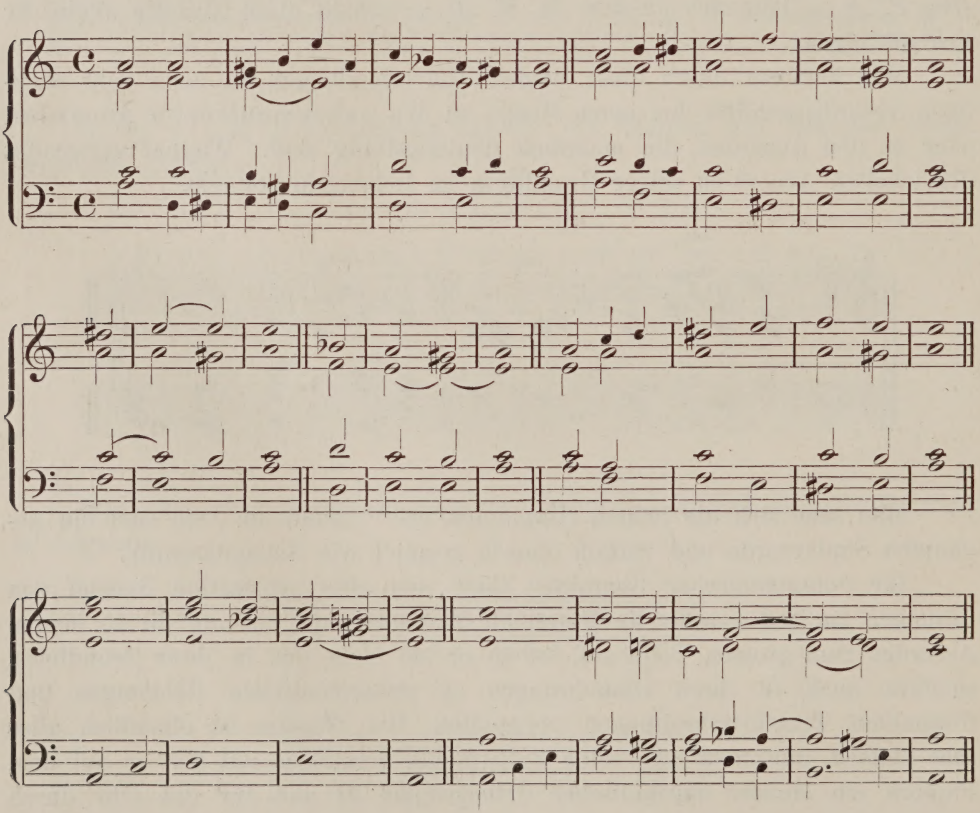
diese Meisterschaft ganz wundervolle Klänge ersann. In den „Meistersingern“ verwendet Wagner gerade diese Harmonie in ganz auffallend feiner Weise.

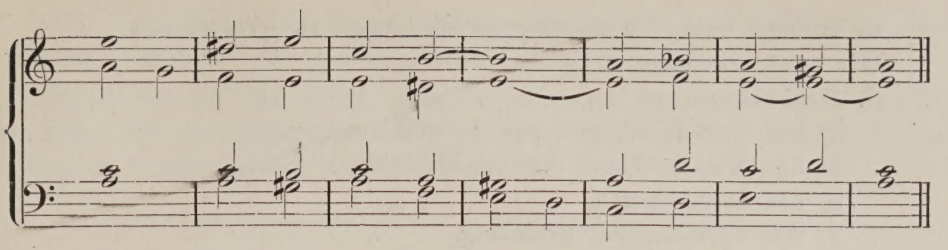
(Transponiert.)



Übung.

Wir verweisen auf das Schema, das die neugewonnenen Töne im übergreifenden Mollsysteme darstellt, und verwenden diese Töne zu einfachen Kadenzen, die der Schüler in allen Tonarten zu schreiben und zu spielen hat.



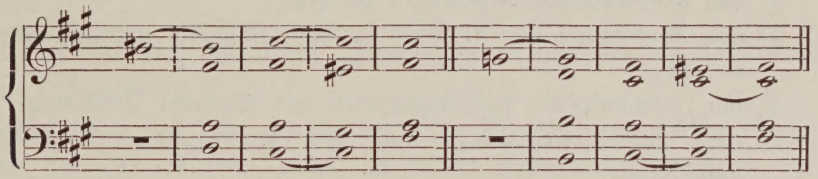


In den vorstehenden Beispielen sind die übergreifenden Accorde zu bestimmen. Diese Beispiele sind auch in anderen Moll-Tonarten zu spielen.

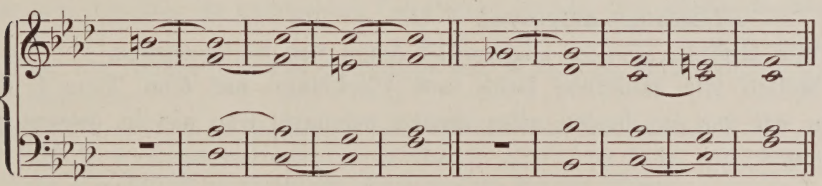
Bei Bildung der Kadenzen im übergreifenden Mollsysteme ist es eine Hauptsache, dass der Schüler diese sogleich mit dem betreffenden neugewonnenen Tone, (d. h.) dessen Harmonie beginnt, z. B.;

Der Schüler spiele die Kadenz aus Fis-moll immer zuerst mit dem Accorde nach der Seite der Oberdominante und dann nach der Seite der Unterdominante.

Nach der Seite der Oberdominante. Nach der Seite der Unterdom.



Oder in F moll.



Diese ganze Sache wird am besten klar werden, wenn der Schüler in allen Tonarten diese Arten von Kadenzen recht eindringlich übt. Man spielt also zuerst die neugewonnenen Töne jeder Tonart einzeln an und lässt dann die betreffende neu gewonnene Harmonie mit der entsprechenden Kadenz (wie vorstehend) folgen.

Das übergreifende oder erweiterte Mollsystem ist eine Errungenschaft, die wir hauptsächlich auf theoretischem Gebiete: Moritz Hauptmann, Weitzmann, Peter Cornelius, Josef Rheinberger verdanken.

Hauptsache ist es, dass die junge Theoretikerschule auf diesem Fundamente weiter baut, denn für unser Modulationsmaterial, wie für unsere Enharmonik und Chromatik ist diese Angelegenheit von grösstem Interesse und grösstem Werte.

Richters Aufgabenbuch: Der übermässige Sext-, Terzquartsext- und Quintsextaccord.

Es erübrigt noch, die gefundenen Harmonien zu wiederholen.
Wir lernten kennen:

I. Dreiklänge

a) Den Dur-dreiklang (grosser Dreiklang),
b) den Moll-dreiklang (kleiner Dreiklang),
c) den verminderten,
d) den übermässigen Dreiklang,
e) den weichen Dreiklang der 7. Stufe in Moll,
f) den hartverminderten und
g) den doppeltverminderten Dreiklang.

Wir besitzen also im ganzen 7 Arten von Dreiklängen.

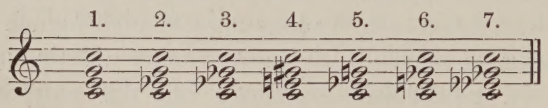
II. Septaccorde

a) Den Dominantseptaccord in Dur und Moll,
b) den grossen Durseptaccord,
c) den kleinen Septaccord in Dur,
d) den Septaccord der 7. Stufe in Dur, (einfach vermindert)
e) den grossen Moll-septaccord,
f) den übermässigen Septaccord in Moll,
g) den Septaccord der 7. Stufe in Moll (doppelt verminderter Septaccord),
h) den verminderten Moll-Septaccord mit weichem Dreiklang,
i) den kleinen Septaccord auf dem hartverminderten Dreiklange aufgebaut,
k) den dreifachverminderten Septaccord auf dem doppeltverminderten Dreiklange aufgebaut.

Wir besitzen also im Ganzen 10 Arten von Septaccorden.

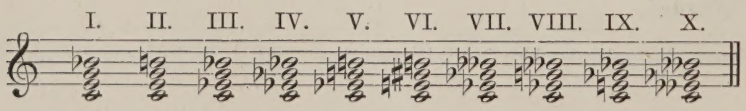
Stellen wir sämtliche Drei- und Vierklänge auf dem Tone *C* dar, so werden wir uns am besten alles dessen erinnern, was wir in diesem Kapitel erlernten.

I. Die Dreiklänge.



Die Dreiklänge 2 und 5 sind nur scheinbar gleich. Der 2. Dreiklang ist der kleine Dreiklang aus dem Dursystem oder der Molldreiklang aus dem einfachen Mollsystem; der 5. Dreiklang ist der weiche Dreiklang der 7. Stufe in Moll und hat andere harmonische Bedeutung, folglich andere Konsequenz als der 2.

II. Septaccorde.

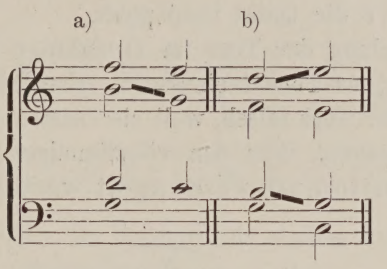


Die vorgeführten Septaccorde kommen sämtlich in der Musik vor. Ihre Auflösungen sind in harmonischer Hinsicht ziemlich erschöpft.

In Bezug auf die Lösung von Septaccorden in intervallischer Hinsicht galt bisher als unumstössliche Regel, dass die Terz aufwärts, die Quinte und Septe aber abwärts gelöst werden müssen.

An dieses Gesetz werde der Schüler in den allerersten Übungen gebunden.

Die Praxis hat jedoch die Terz und Quinte abwärts und aufwärts gelöst, z. B:



Bei a löst sich die Terz abwärts; bei b löst sich die Quinte aufwärts und die Terz abwärts.

Die Lösung der Terz des Septaccordes abwärts in den Mittelstimmen zum Quintton des Dreiklanges kommt häufig im Männerchorsatze vor, um einen vollständigen Schlussdreiklang herzustellen. Diese Lösung klingt immer gewaltsam und unschön, im gemischten Vokalsatze ebenso, wie im Männerchorsatze.

Sobald der Schüler mit dem Dreiklange und Septaccorde vollständig vertraut ist, werde er angehalten,

1. bezifferte Bässe zu spielen, auszusetzen und selbst zu erfinden,
2. sich in Kompositionsversuchen zu üben — aber ohne Text, z. B. Präludien — die vom Lehrer gewissenhaft durchgesehen werden müssen.

Auf die vorhandenen Verstösse aufmerksam gemacht, wird dem Schüler in Kürze der Stoff geläufig sein, nach dem alten pädagogischen Grundsatze: „Durch Fehlen lernt man“.

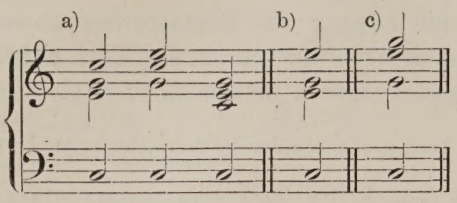
XI. Kapitel.

§ 1. Verdoppelungen und Auslassungen im Dreiklang und Septaccord.

I. Im Dreiklang.

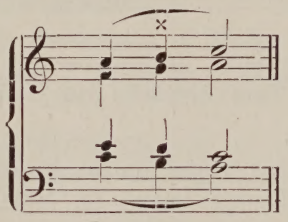
Wenn ein zu einer Harmonie gehöriger Ton zweimal vorhanden ist, so entsteht die Verdoppelung; wenn aber ein Ton fehlt, so entsteht die Auslassung. Z. B. der Dreiklang hat im vierstimmigen Satze meistens in jeder Lage ver-

doppelten Grundton in der Oktave, es kann jedoch in ihm jedes Intervall verdoppelt werden.

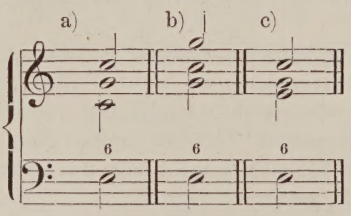


Bei a ist der Grundton in der Oktave in allen drei Lagen verdoppelt; bei b ist die Terz, bei c die Quint verdoppelt.

Bei der Verdoppelung der Terz im Dreiklange ist zu beachten, welche Stellung der Dreiklang zur Tonart einnimmt. Erscheint er als Dominante, so ist die Verdoppelung der Terz falsch, weil sie Leitton ist und in der Auflösung Oktavenparallelen entstehen. Für den vierstimmigen Vokalsatz ist also festzuhalten, dass der Leitton nie verdoppelt werden darf, ausser in der Gegenbewegung.

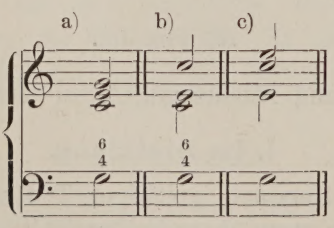


Im Sextaccord wird meistens die Sext und Terz verdoppelt, weniger der Grundton, weil er Leitton ist.



Bei a ist die Sext, bei b die Terz, bei c der Grundton verdoppelt.

Der Quartsextaccord kann in allen seinen Intervallen verdoppelt werden.

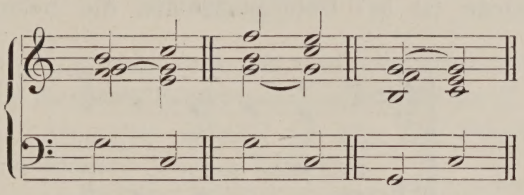


Bei a ist der Grundton, bei b die Quart, bei c die Sext verdoppelt.

Im Dreiklange kann nur die Oktave weggelassen werden, in ganz besonderen Fällen jedoch auch die Terz oder die Quinte. Die Neunte von Beethoven beginnt mit dem Dreiklang ohne Terz, ebenso die Ouverture zum „fliegenden Holländer“ von Wagner. In der Palestrinamusik wird sehr oft der Schlussaccord ohne Terz gefunden mit leerer, reiner Quinte.

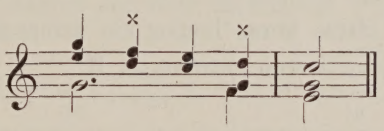
II. Im Septaccord.

Im Septaccord kann der Grundton in der Oktave verdoppelt werden, dadurch fällt im vierstimmigen Satz ein Intervall weg, das nur die Quinte sein kann.



Auslassungen der Terz im Septaccorde finden äusserst selten statt und sollen auch möglichst vermieden werden.

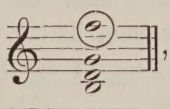
Stellen, wie folgende:

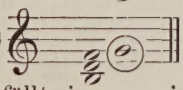


klingen besonders in langsamer Bewegung leer, in rascher Bewegung macht sich diese Leere weniger fühlbar.

Die Septe kann im Septaccorde nie weggelassen werden, denn sie ist das charakteristische Intervall dieses Accordes.

Im Quintsextaccorde kann nur die Terz, niemals aber die Quinte oder Sexte ausgelassen werden.

Lassen wir die Quinte aus  , so entsteht ein einfacher Sextaccord.

Lassen wir die Sexte aus  , so entsteht der verminderte Dreiklang.

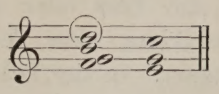
Durch Verdoppelung fällt immer ein Intervall weg, es ist deshalb zu beachten:

dass weder durch Verdoppelung noch durch Auslassung eines Intervalles der Charakter (das Charakteristische)

einer Harmonie verloren gehen darf.

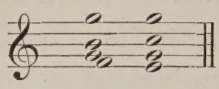
Im Terzquartsextaccord kann unter keinen Umständen die Quarte ausgelassen werden, denn hierdurch würde in allen Lagen der Sextaccord des verminderten Dreiklanges entstehen, ebenso würde durch Auslassung der Terz ein Quartsextaccord entstehen, also das Charakteristische des Accordes verloren gehen.

Im Sekundaccord kann die Sexte weggelassen werden

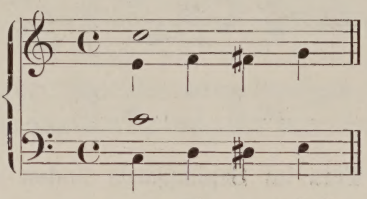


aber kein anderes Intervall.

Verdoppelt kann hier die Sekunde werden

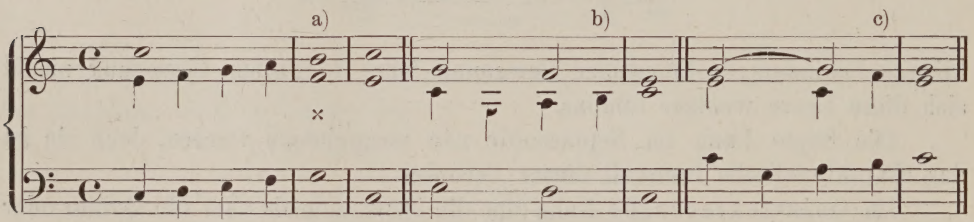


Eine Hauptsache ist bei Durchgangstönen die richtige Auslassung zu finden, z. B.



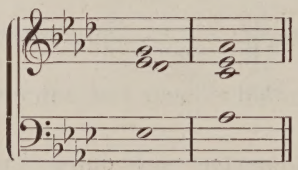
Hier wäre eine Quinte g sehr störend, sie muss deshalb ausgelassen werden.

Im dreistimmigen Satze muss immer ein Intervall des Septaccordes oder seiner Umkehrungen weggelassen werden, z. B.



Bei a fehlt die Quinte — bei b fehlt die Quarte — bei c fehlt die Terz.

Im vierstimmigen Satze lässt man häufig die Quinte im Septaccorde aus um am Schlusse eine vollen Dreiklang zu erhalten.



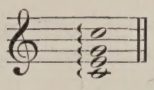
An der Hand der Praxis erklären sich solche Vorkommnisse am allerbesten..

§ 2. Gebrochene Accorde.

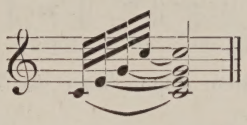
(Arpeggiare, Arpeggio.)

Bisher lernten wir die Accorde im gleichzeitigen Erklingen ihrer Intervalle kennen. Eine Harmonie kann aber gebrochen werden, d. h. ihre Inter-

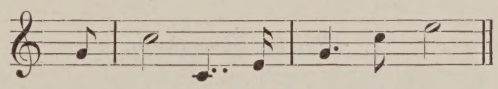
valle können nacheinander auftreten, und bleibt der Charakter der Harmonie dennoch ausgeprägt. In der Klaviermusik wird die Brechung eines Accordes folgendermassen angezeigt:



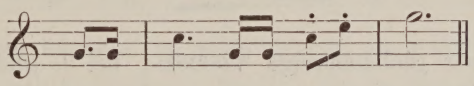
Ausführung:



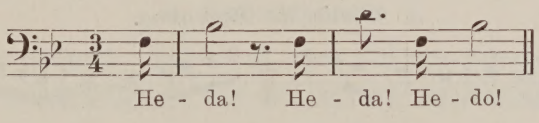
Das Arpeggio eignet sich vorzüglich zum Accompagnement. Als Studiums-Material für diesen Stoff sei Beethovens Cis moll-Sonate I. und III. Satz besonders empfohlen. Als erstes Beispiel sei hier das Schwertmotiv aus dem Nibelungenringe von Richard Wagner angeführt.



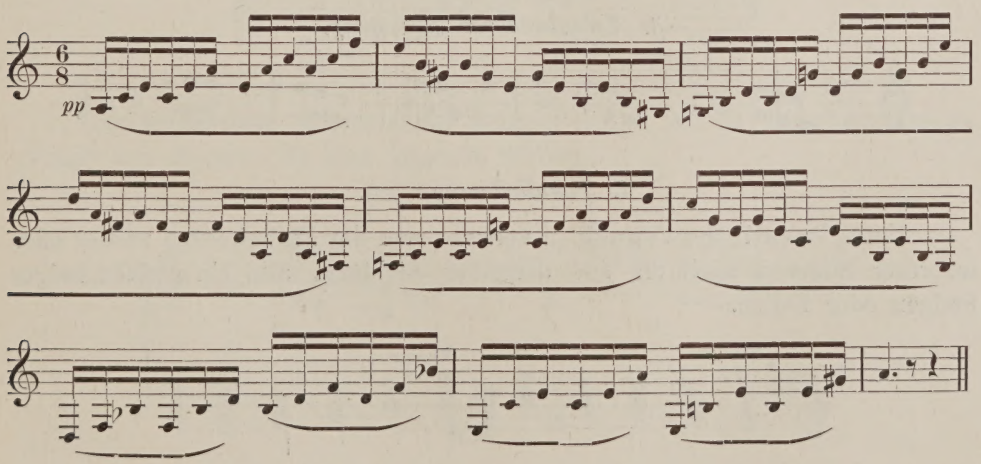
Als zweites der Rheinruf aus dem nämlichen Werke:



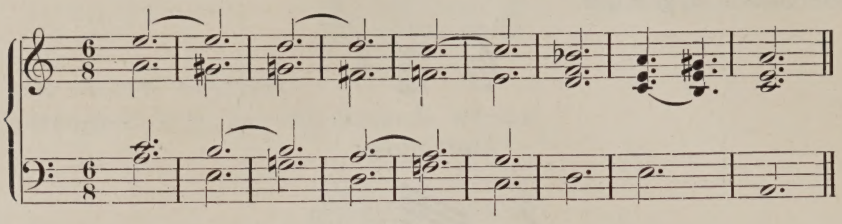
Ebenso das Motiv des Gewitterzaubers in „Rheingold“ und „Walküre“:



Ein hieher passendes Beispiel aus Op. 101 No. 2 von Rheinberger darf hier nicht unerwähnt bleiben.



Die gebrochenen Accorde dieser Etude stellen sich vereinigt folgendermassen dar:

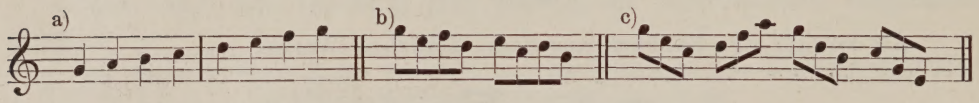


Überall, wo sich solche Stellen zeigen, lasse der Lehrer die reine Harmonienfolge sogleich auf dem Klavier spielen.

§ 3. Musikalische Bewegungsarten.

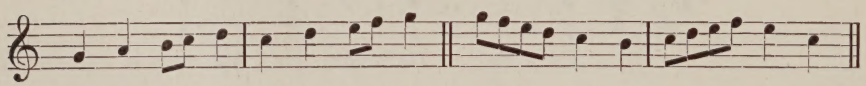
Unter Bewegung versteht man in der Musik das Fortschreiten der Stimmen. Wir unterscheiden:

1. Gleiche Bewegung.



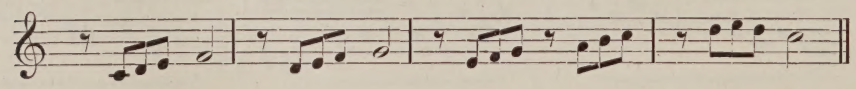
Bei a finden wir gleichmässige Viertels-, bei b gleichmässige Achtels-, bei c gleichmässige Triolenbewegung.

2. Gemischte Bewegung.



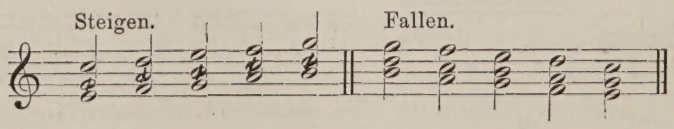
Diese beiden Beispiele sind eine Mischung von Viertels- und Achtelsbewegung.

3. Unterbrochene Bewegung.



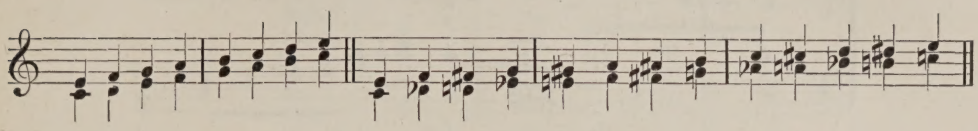
4. Parallelbewegungen.

Unter Parallelbewegungen versteht man das Fortschreiten zweier oder mehrerer Stimmen nach ein und derselben Richtung, also ein gleichmässiges Steigen oder Fallen.

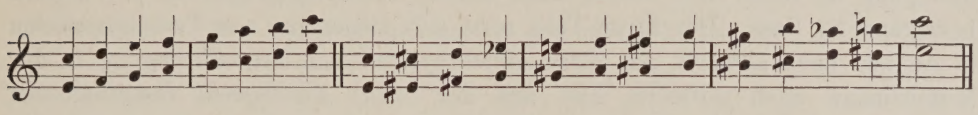


Gutklingende und daher erlaubte Parallelbewegungen sind folgende:

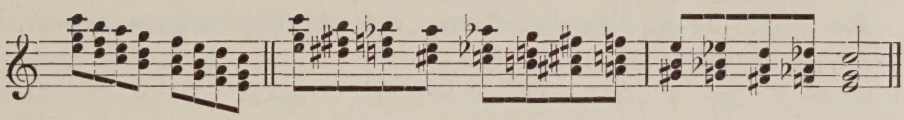
A. Terzenparallelen, sowohl in diatonischer als auch in chromatischer Folge.



B. Sextenparallelen, ebenfalls in der Diatonik und Chromatik.



C. Sextaccordparallelen, sowohl in der Diatonik als auch in der Chromatik.

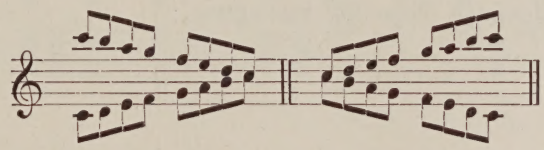


Diese Parallelen kommen in fallender und steigender Richtung vor.

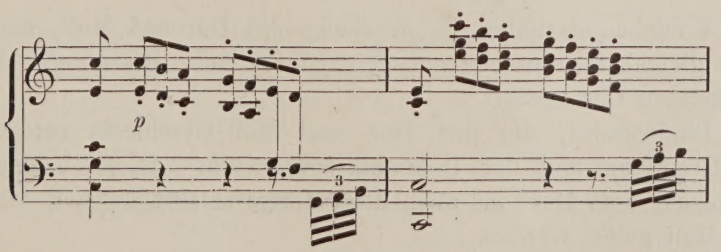
(Über verbotene Parallelen im Kapitel „falsche Fortschreitungen“.)

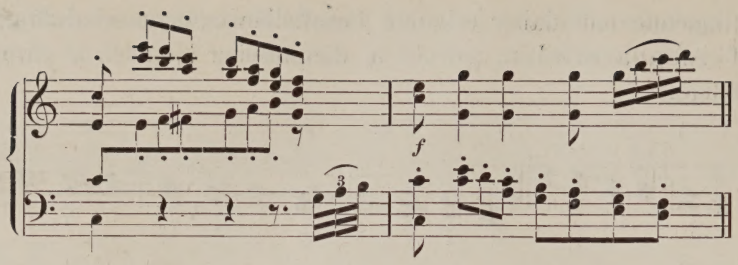
5. Gegenbewegung.

Sie entsteht dadurch, dass zwei oder mehrere Stimmen sich entgegenkommen oder auseinandergehen und ist sie also das Gegenteil von Parallelbewegung.



Das lehrreichste und schönste Beispiel finden wir in der Ouverture zu „Titus“ von Mozart. Es sind folgende Stellen:

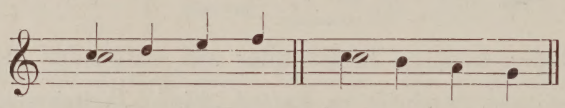




Der erste Takt enthält Sextenparallelen in den Oberstimmen mit Gegenbewegung im Bass. Der zweite Takt enthält Sextaccordparallelen mit Gegenbewegung im Bass. Der dritte Takt setzt sich zusammen aus Terzenparallelen in Achteln nach abwärts, aus einer gleichrhythmischen Gegenbewegung in der Mittelstimme nach aufwärts und aus der bisher konsequent festgehaltenen Gegenbewegung im Bass.

6. Die Seitenbewegung.

Sie besteht darin, dass eine Stimme sich auf- oder abwärts bewegt, die andere aber liegen bleibt.



Sie findet ihre Hauptverwendung im Orgelpunkt und in der Ligatur.

Der Gegensatz von Bewegung ist die Ruhe.

Der Ton der Tonika und desse Oktave bilden die Ruhe, die dazwischen fallenden oder steigenden Töne die Bewegung.

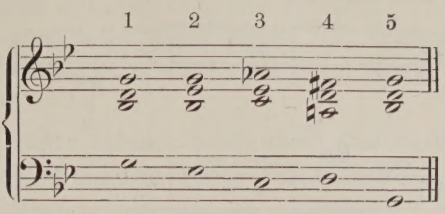
XII. Kapitel.

Das Durmoll-System.

Wir verstehen darunter die Mischung von Dur und Moll, und zwar so, dass beide gleichberechtigt eng nebeneinander stehen. Hierdurch gelangen wir zur vollständigen Chromatik.

Der Bindeaccord, der das Dur- und Moll-Geschlecht vereint, ist der Dominant-Dreiklang und der Dominantsept-Accord. Diese beiden Accorde gehören sowohl dem Dur- als auch dem Mollgeschlecht an und können nach Dur oder Moll gelöst werden.

Dieser Mischung begegnen wir in der einfachsten Mollkadenz, z. B.:



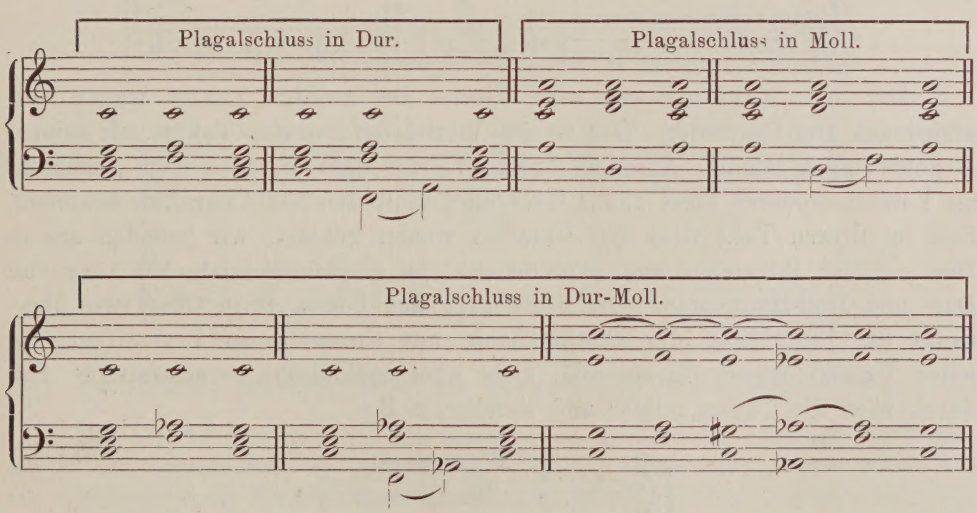
1 = Moll,
2 = Dur,
3 = Dur (hier aus dem übergreifenden Mollsystem),
4 = Dur,
5 = Moll.

Wir finden hier sogar ein Vorherrschen von Dur-Harmonien, und gleichwohl trägt das Ganze das Moll-Gepräge.

Bei Aufsuchung der Dreiklänge im Dur-System fanden wir, dass das Dur-Geschlecht drei Moll-Dreiklänge aufweist, im Moll-System dagegen finden wir nur zwei Moll-Dreiklänge. In Dur sind die Dreiklänge der Hauptstufen Dur-Dreiklänge, in Moll dagegen nur die Dreiklänge der I. und IV. Stufe Moll-Dreiklänge, während der Dreiklang der V. Stufe künstlich als Dur-Dreiklang erscheint.

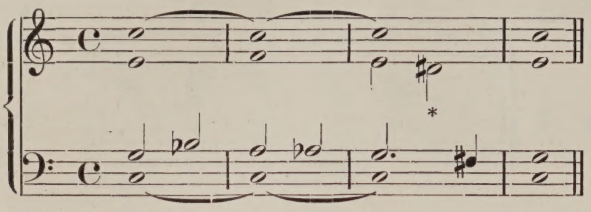
(Siehe melodische Moll-Tonleiter.)

Die Mischung von Dur und Moll finden wir auch in unseren Kadenzen ganz besonders im Plagalschlusse.

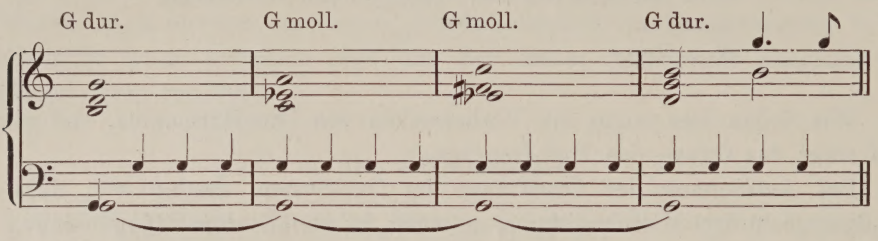


Im Durmoll-System findet auch der Ton der Moll-Terz im Dur-Tonika-Dreiklang, der chromatisch öfter als Durchgang vorkommt, sinnige Verwendung.

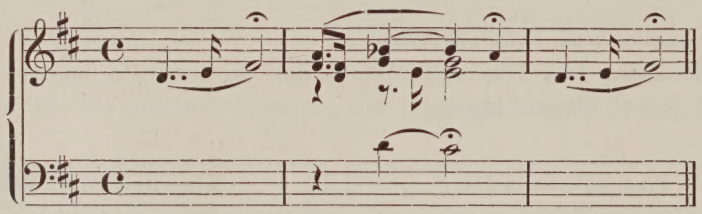
In dieser Form wird dieser Ton enharmonisch ausgetauscht, d. h. enharmonisch notiert, z. B. *Dis* statt *Es* =



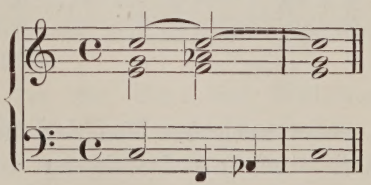
Der zweite Teil des Finale der Jupiter-Symphonie von Mozart beginnt mit folgenden Harmonien:



Das Ganze trägt Doppelcharakter: Gdur und Gmoll. In diesen vier Takten ist also das Dur- und das Moll-System gemengt. Betrachten wir die ersten beiden Takte der Oberon-Ouverture von C. M. v. Weber.



Der erste Takt und das erste Viertel des zweiten Taktes tragen entschiedenen Dur-Charakter. Das zweite Viertel des zweiten Taktes mit seinem *B* gehört nach Dmoll. Auf dem dritten Viertel steht dieses *B* noch gleichsam als Vorhalt, wodurch diese ganze Harmoniegruppe den Moll-Charakter bekommt. Erst im dritten Takt wird die Situation wieder geklärt, wir befinden uns in Dur. — Der Pilgerchor aus „Tannhäuser“ ist eine fortgesetzte Mischung von Dur- und Moll-Harmonien. Die Einführung des Tones *As* in Cdur (wie überhaupt die Einführung der Obermediante mit chromatischer Erniedrigung in jeder Tonart) ist nur harmonisch (nicht aber melodisch) gerechtfertigt. Dadurch wird die Tonart milder und weicher, z. B.:



Dur und Moll werden hiedurch gemischt.

Die Schule hat die Aufgabe, den Schüler auf solche Vorkommnisse aufmerksam zu machen. Der sich selbst überlassene Musiker lasse derartige Stellen nicht an sich vorübergehen, ohne ernstlich dieselben analysiert zu haben.

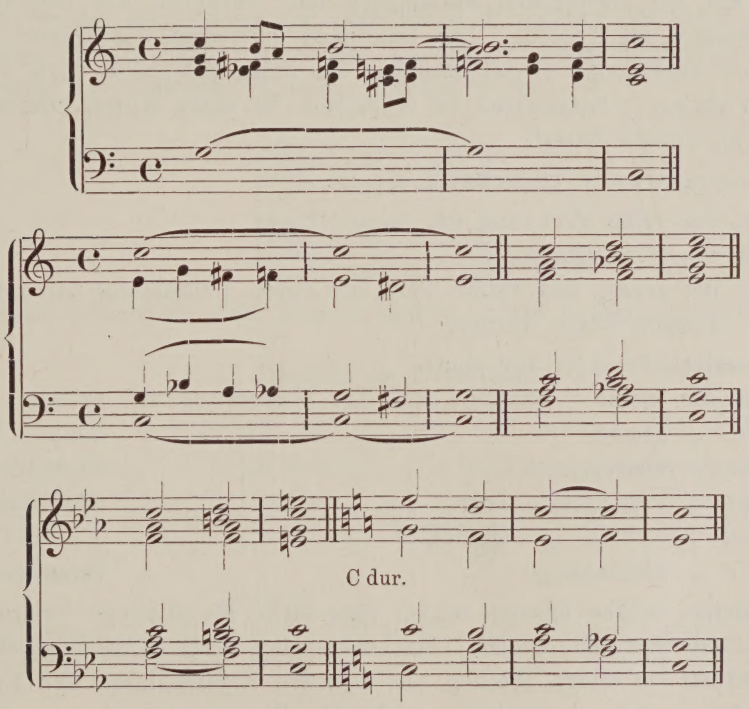
Die rasche Erkenntnis dieser Sache fördert das Verständnis unserer modernen Tonkunst ungemein. Manches wird dadurch klar und verständlich, was bisher für unklar und unbegreiflich galt.

Hier muss die ganze Abhandlung über Kadenzen wiederholt und zu deren Erweiterungen das Folgende nachgetragen werden.

Ausser den angeführten Schlüssen haben wir noch zu verzeichnen:

Den modernen, chromatischen Schluss.

In der modernen Musik begegnen wir Schlussarten, die zwar den bisher geltenden Regeln nicht entsprechen, allein sehr schön wirken und daher im Kunstwerk ihre volle Berechtigung haben. Der herrliche Chor: „Wach auf!“ aus den „Meistersingern“ schliesst mit folgender Kadenz:



Vorstehende Schlüsse finden wir hauptsächlich in der Orgelmusik.

Hier sei abermals bemerkt, dass besonders an Musikschulen nicht nur der Lehrer der Theorie, sondern auch der Lehrer des Orgel- und Klavierspiels, immer wieder auf das Wichtigste in der Musikwissenschaft nach dem eben Gespielten hinweisen soll. Erst dann wird der Schüler zum „musikalischen Bewusstsein“, d. h. zum bewussten Musicieren gelangen und nicht wichtige Dinge an sich vorübergehen lassen, ohne sie zu untersuchen und dadurch verstehen zu lernen.

XIII. Kapitel.

Von den Dissonanzen in der Musik.

Es giebt konsonierende und dissonierende Zusammenklänge in der Musik. Die konsonierenden Accorde sind selbständig, die dissonierenden unselbständig und streben nach Auflösung. Wir unterscheiden auch konsonierende und dissonierende Intervalle. Konsonierend sind nur

der Dur- und Molldreiklang,

dissonierend alle anderen Dreiklänge, alle Sept- und alle Nonaccorde, sowie deren sämtliche Umkehrungen. In den dissonierenden Accorden sieht man diejenigen Töne (Intervalle) als dissonierend an, die nicht übereinstimmen mit dem Grundton eines konsonierenden Accordes.

Die Dissonanz ist also ein Widerstreit zweier oder mehrerer Töne im Accorde um die Herrschaft, harmonisch das Aufheben des mathematischen Gleichgewichtes im Accord. Die Dissonanz befriedigt das Gehör nicht und strebt nach Auflösung. Je interessanter die Dissonanz gelöst wird, je grösser ist die Wirkung. Dissonanzen zu schreiben, ist nicht schwer, deren Lösung aber ist die grösste Kunst.

Konsonierende Intervalle sind:

a) die reine Prim und die reine Oktav;
b) die reine Quinte;
c) die grosse und kleine Terz, die durch Umkehrung zur kleinen und grossen Sexte werden.

Dissonierende Intervalle sind:

a) die kleine Sekunde und ihre Umkehrung: die grosse Septime;
b) „ grosse „ „ „ „ „ kleine „
c) „ übermässige „ „ „ „ „ verminderte „
d) „ verminderte Terz „ „ „ „ übermässige Sexte;
e) „ „ Quinte „ „ „ „ „ Quart;
f) „ übermässige „ „ „ „ „ verminderte „

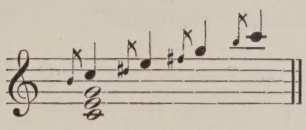
Zwischen beiden Klassen mitten inne steht als alleinige Vertreterin der dritten Klasse *die reine Quart.* Als Umkehrung einer Konsonanz, der reinen Quinte, enthält sie einige obschon nur negative Eigenschaften der Konsonanz; denn sie hat in sich abgeschlossen nicht den Zug einer bestimmten Auflösung. Die rechte Benennung für sie wäre demnach die „einer *unselbständigen Konsonanz.*“

Die Quarte ist verbindenden, vermittelnden Charakters. Wir unterscheiden wesentliche und zufällige Dissonanzen.

Im Septaccord ist die Septe im verminderten Dreiklange die Quinte wesentliche Dissonanz, im Nonaccord die None.

Der Vorschlag.

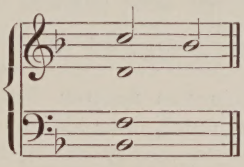
Er ist eine melodische Verzierung eines Harmonietones und zufällige Dissonanz.



Wir besitzen lange und kurze Vorschläge, dies gehört jedoch zur Abhandlung über Ornamentik.

Der Vorhalt.

Wir verstehen darunter die Verzögerung eines erwarteten Stimmenschrittes. Der Vorhalt ist vermittelnden Charakters; sein Zweck ist, zu dissonieren, deshalb sind nur gewisse Vorhalte gut. Am besten wirkt der Vorhalt, wenn der vorgehaltene Ton in keiner andern Stimme vorhanden ist, jedoch giebt es auch hier Ausnahmen und entscheidet der Klang. So kann z. B. der vorgehaltene Ton im Bass dem Sopran gegenüber schon vorhanden sein und der Charakter des Vorhaltes ist doch gewahrt, z. B.:

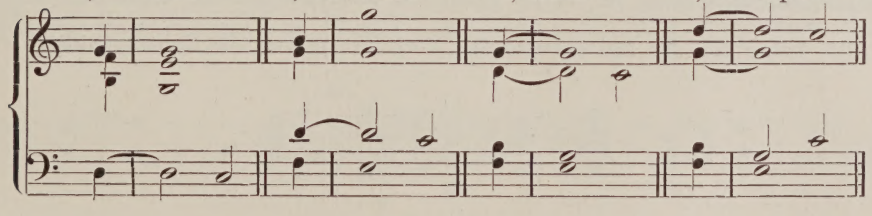


Vorhalte können in jeder Stimme und in jedem Accorde vorkommen.

A. Vorhalte im Dreiklang.

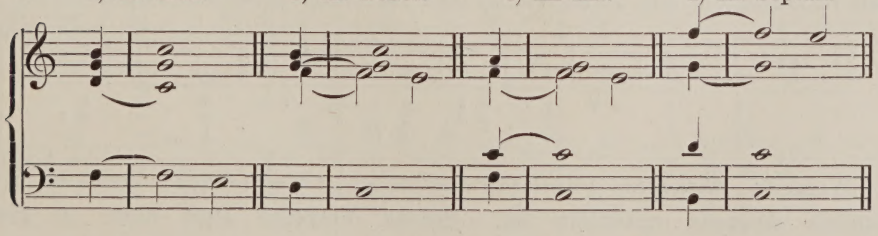
1. Vorhalte des Grundtons und Vorhalt der Oktav des Grundtons.

a) im Bass. b) im Tenor. c) im Alt. d) im Sopran.



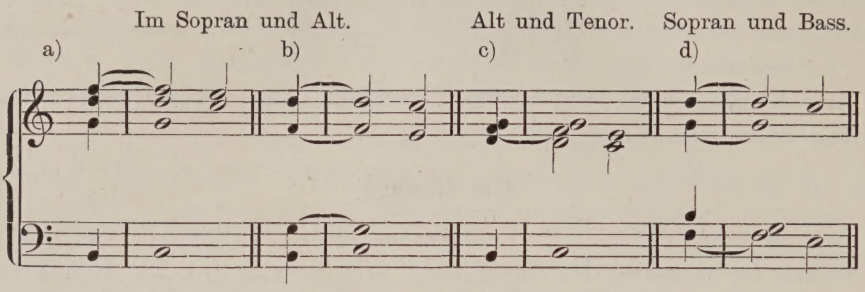
2. Vorhalte der Terz.

a) im Bass. b) im Tenor. c) im Alt. d) im Sopran.



Der Vorhalt der Quint im Dreiklang ist unwirksam.

Bisher lernten wir einfache Vorhalte kennen. Im Dreiklange sind jedoch auch Doppelvorhalte möglich. Es kann nämlich die Terz und der Grundton in der Oktave zurückgehalten werden.



Das letzte Beispiel wäre in der engen Harmonie unmöglich, ohne die Vierstimmigkeit zu opfern.

Durch den Vorhalt der Terz im Dreiklang entsteht der

Quartquintaccord $(\frac{5}{4})$

durch den Vorhalt der Oktave von oben entsteht der sogenannte vierstimmige

Nonaccord (9).

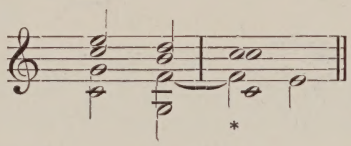
Diese beiden Accorde werden von neueren Theoretikern unbarmherzig vor die Thür gesetzt. Ich habe jedoch durch langjährige Praxis gefunden, dass das ein Unrecht ist.

Hauptsache ist es, genau zu unterscheiden zwischen dem Ton, der den Vorhalt bildet, und dem Tone, der vorgehalten ist, also:

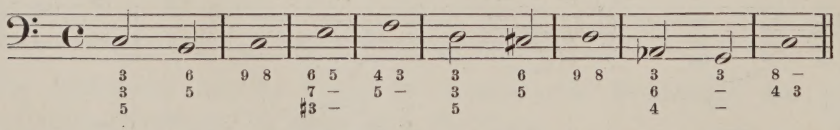
der Vorhaltston und der vorgehaltene Ton.

Der vorgehaltene Ton muss immer vorbereitet werden, d. h. er darf nicht frei eintreten, sondern muss im vorhergehenden (Vorhaltsaccord) enthalten sein.

Die Lehre von den frei einsetzenden Vorhalten gehört zur Kontrapunktik.

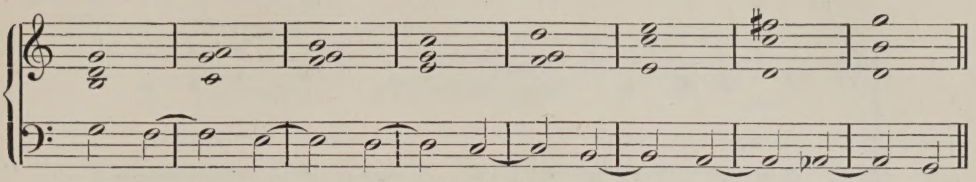


Hier ist *F* der Vorhaltston, *E* der vorgehaltene Ton. Das ist jedesmal genau festzustellen, das *F* ist vorbereitet im vorhergehenden Septaccorde.

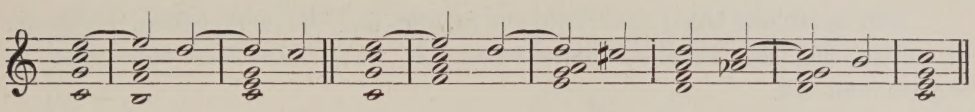


Weniger wirksame Vorhalte entstehen, wenn der Vorhaltston im folgenden Accorde enthalten ist. Solche Vorhalte sind bloss in gleich-

förmiger Bewegung wirksam und können nur durchgehend angewendet werden, z. B.:

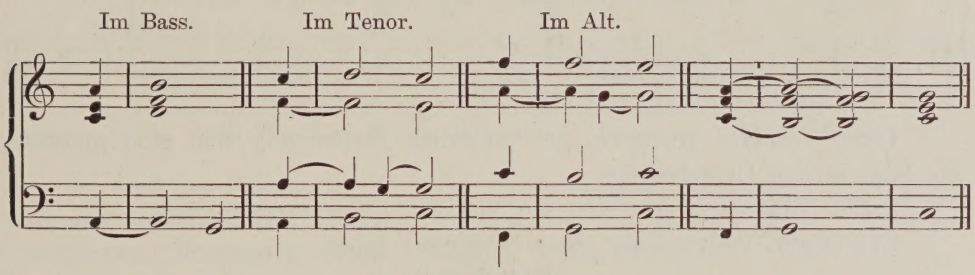


Vorläufig sei darauf geachtet, dass Vorhalte nicht selbständig auftreten, sondern vorbereitet werden, z. B.:

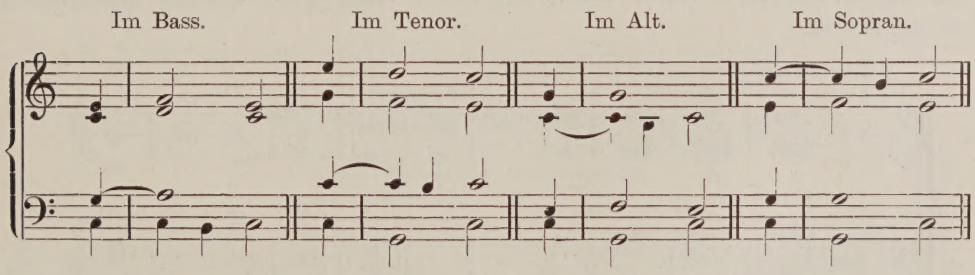


B. Vorhalte im Septaccord.

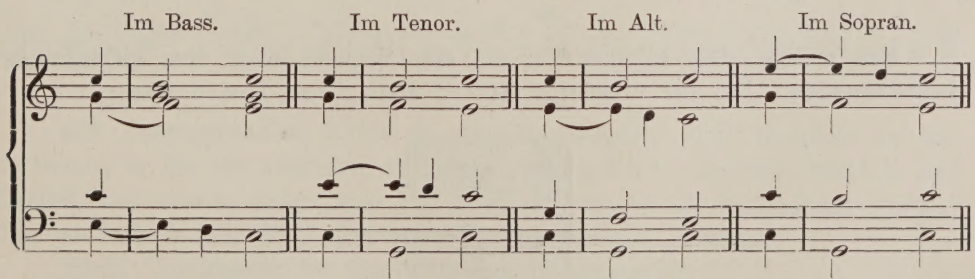
Der Vorhalt des Grundtons ist wie beim Dreiklange nur im Basse möglich, die übrigen dem ersten Beispiele folgenden Vorhalte sind Verzögerungen des Grundtons in der Oktave.



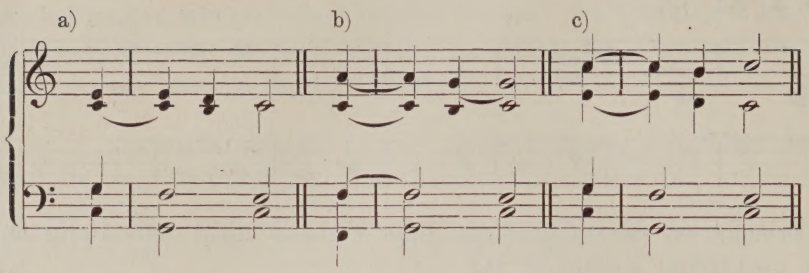
Vorhalte der Terz.



Vorhalte der Quint.

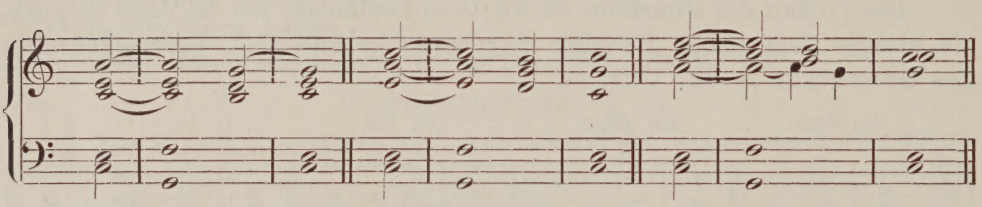


Doppelvorhalte im Septaccord.



Bei a ist die Quint und Terz im Sopran und Alt vorbehalten, bei b der Grundton und die Terz im Sopran und Alt, bei *c* die Terz und Quint im Sopran und Alt.

Trippelvorhalte im Septaccord.



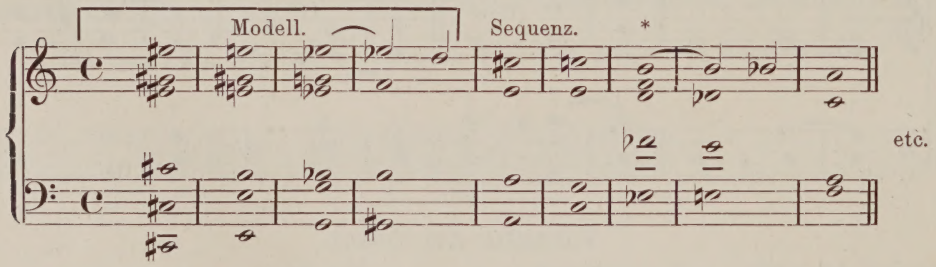
Diese Vorhalte gestalten sich natürlich fünfstimmig und sind meistens, wie hier, in den Oberstimmen.

In der Praxis ergeben sich die Vorhalte grösstenteils zufällig.

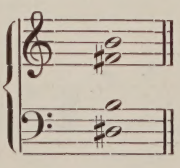
Die falsche Anwendung einer Dissonanz heisst

Katachrese.

Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art findet sich in R. Wagners „Siegfried", es stehe hier:



Man ersieht, dass es sich hier um eine Sequenz nach dem viertaktigen Modell handelt. Der bei * richtige Accord analog dem Modell wäre:

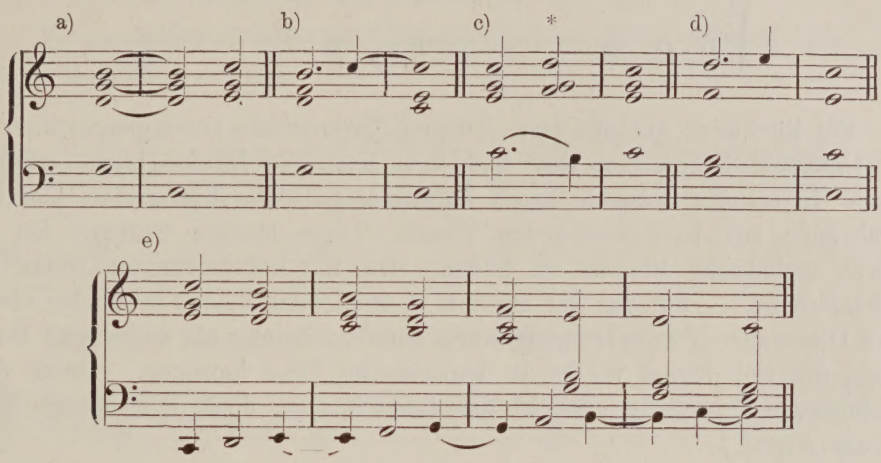


Das Nähere hierüber gehört in die Lehre der tonalen und harmonischen Charakteristik.

Richters Übungsbuch: Vorhalte.

Vorausnahmen.

Die Vorausnahme ist das Gegenteil vom Vorhalt. Im Vorhalt Verzögerung, in der Vorausnahme aber früheres Eintreten eines unerwarteten Tones oder mehrerer solcher.

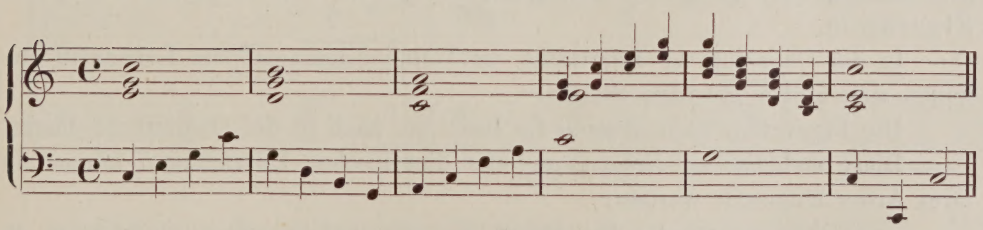


Bei a ist der Basston *C*, bei b das *C* des Soprans Vorausnahme; bei c die ganze Harmonie der Oberstimmen, bei d das *E*. — Bei e begegnen wir einer konsequenten Vorausnahme des Basstons. Das Beispiel *C* hat doppelten Charakter. Die Oberstimmen bilden zum Basse Vorausnahmen, der Bass zu den Oberstimmen Vorhalte.

Der Schüler analysiere weitere vom Lehrer angegebene Beispiele.

Durchgangsnoten (Transito).

1. Harmonische Durchgänge.



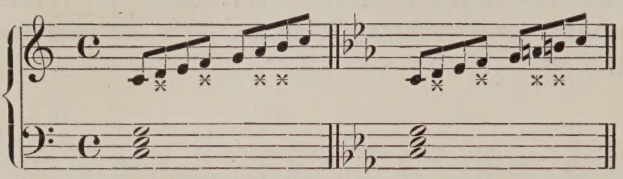
Die durchgehenden Noten in diesem Beispiele sind sämtlich in der Harmonie, in der sie auftreten, enthalten. (Sie gehören eigentlich nicht in das Kapitel Dissonanzen, stehen aber hier doch entschieden am geeignetsten Platze.) Man wiederhole hier die Lehre von den gebrochenen Accorden.

(Siehe Vorarbeiten für den einfachen Kontrapunkt.)

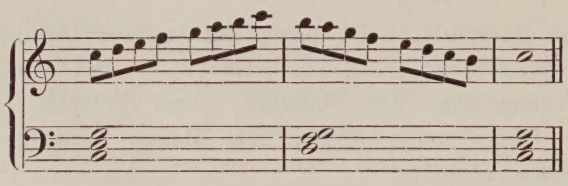
2. Melodische Durchgänge.

I. Der diatonische Durchgang.

Hierunter verstehen wir alle zur diatonischen Tonleiter in Dur und Moll gehörigen Töne, die stufenweise auf- und abwärts auftreten.



Ein Rückblick auf das erste Beispiel (harmonische Durchgänge) wird uns den Unterschied zwischen ihm und dem letzt angeführten leicht erkennen lassen. In ersterm Beispiele lauter harmonieeigene Durchgangstöne, hier aber Durchgänge mit harmoniefremden Tönen. Diese letztere Gattung hat den Zweck, melodische Phrasen zu bilden. Die mit × bezeichneten Noten sind harmoniefremd. — Für das Ohr existiert in den letzten beiden Beispielen absolut keine Dissonanz. Die harmoniefremden Töne erscheinen als melodische Durchgänge, die sich immer wieder in harmonische Töne bewegen. Durch diese gleichmässige Bewegung entsteht die Ausgleichung, diese Dissonanzen findet nur das Auge.



Hier sind die harmonischen und die harmoniefremden Töne zu bezeichnen.

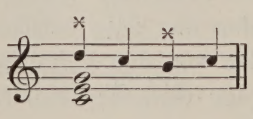
Solche Stellen tragen etudenhaften Charakter. Betrachten wir die Durchgangstöne vom Standpunkt der Praxis, so kommen wir eher zum Ziele. Die gleichmässige Bewegung von Durchgangstönen einer Harmonie gegenüber heisst Figuration.

In der Ouverture zu Euryanthe, im Tannhäusermarsch, im Lohengrin etc. finden sich hieher gehörige Stellen.

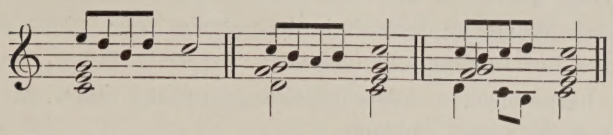
Die Figuration kann sowohl im Bass, als auch in der Oberstimme liegen.

Diese melodischen Nebentöne (oder diatonischen Durchgänge) können in zwei Arten eingeteilt werden:

a) Wechseltöne. Sie treten frei ein und schreiten stufenweise zu zu den Harmonietönen fort.

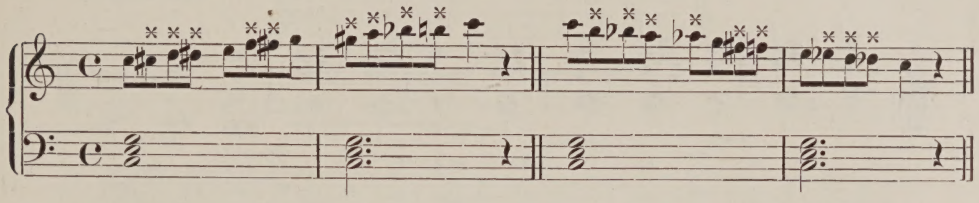


b) Umschreibende Töne. Diese treten frei ein und schreiten zu dem umschriebenen, harmonischen Tone fort, z. B.:

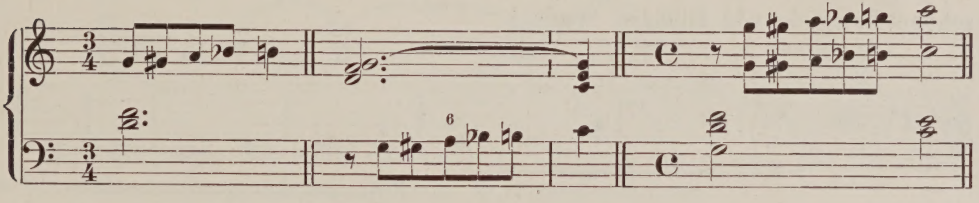


II. Der chromatische Durchgang.

Er unterscheidet sich vom diatonischen Durchgange dadurch, dass er sich nur in Halbtönen bewegt.

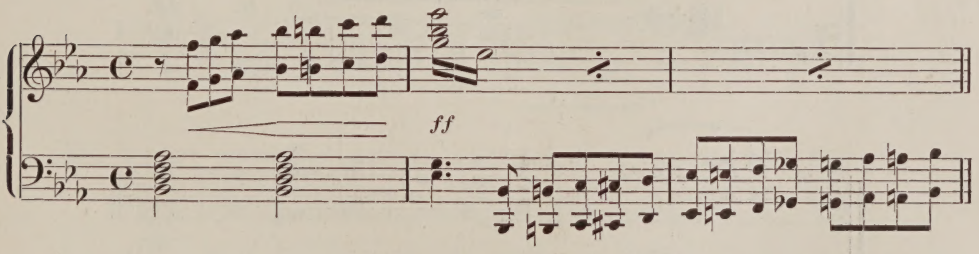


Alle mit × bezeichneten Noten sind harmoniefremd.



Diese Art begegnet uns meistens in Minuetten, in der Marsch- und Opernmusik. Der chromatische Durchgang erscheint in allen Stimmen und verleiht seine wahre künstlerische Verwendung der Musik neue wunderbare Reize.

Aus dem „Fliegenden Holländer“ von R. Wagner:



Hier tritt der chromatische Durchgang zuerst in der Oberstimme, dann im Bass auf.

Diese Durchgänge sind wie alle Stimmbewegungen:

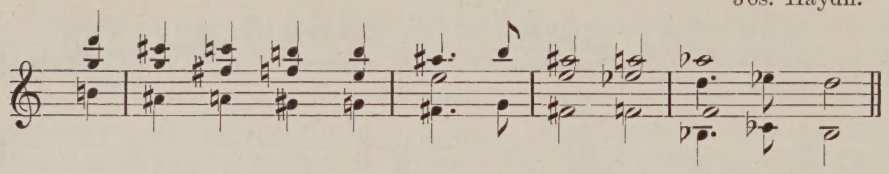
1. melodischer Art oder 2. harmonischen Charakters. Durch die Anwendung von Durchgangstönen entstehen (diatonisch oder chromatisch) sehr häufig zufällige Dissonanzen, im Gegensatze zu den dissonierenden Accorden,

welche wesentliche Dissonanzen sind. Im chromatischen Systeme bewegt sich eine Figur, grösstenteils in den Mittelstimmen oder im Basse, von einem harmonischen Tone zu einem anderen Harmonietone chromatisch.

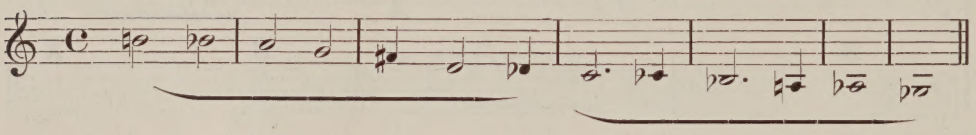
Die moderne Kompositionstechnik beschäftigt sich nicht mehr damit, ob diese Durchgänge auf leichte oder schwere Taktteile fallen, sie sind frei und bilden in dem harmonischen Ausschmückungsapparat einen ganz wesentlichen Charakterzug unseres neuen Systems.

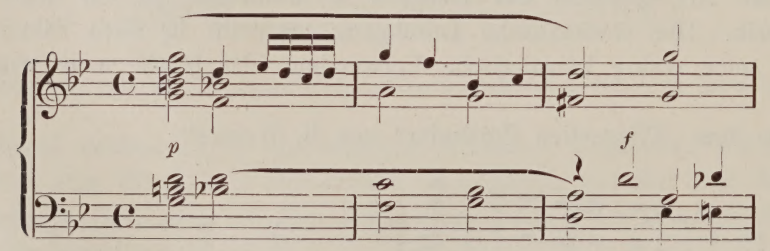
Aber nicht nur im neuen System finden wir diese Durchgänge, auch unsere so sehr vernachlässigten „Alten“ haben grosse Beispiele dieser Art geschaffen.

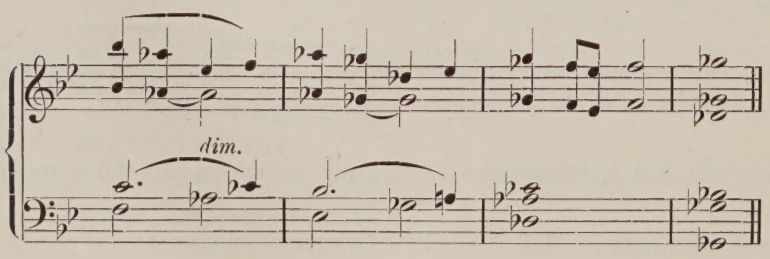
Jos. Haydn.



Ich citiere hier noch einige besonders interessante, wichtige und besonders schöne Beispiele von Richard Wagner:

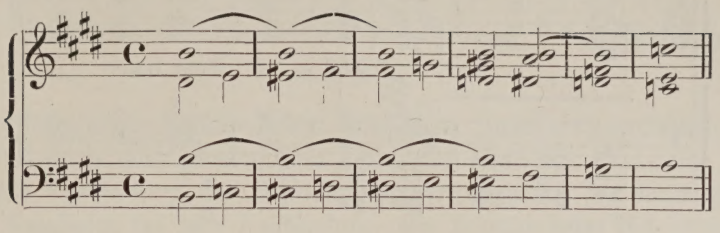




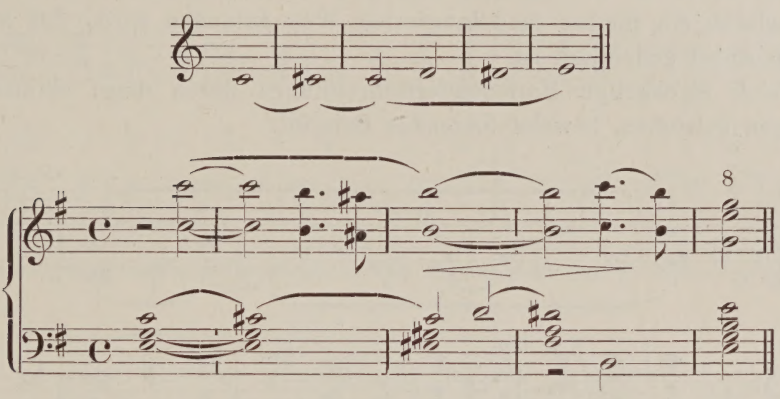


Solche chromatische Durchgänge treten auch doppelt auf. Sie müssen dann in konsonierenden Intervallen fortschreiten, Sexten oder Terzen.

Aus „Fliegender Holländer“:

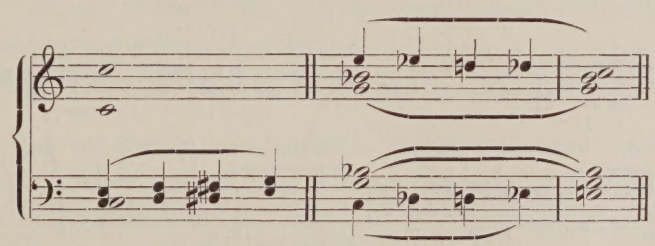


Aus „Tannhäuser“:

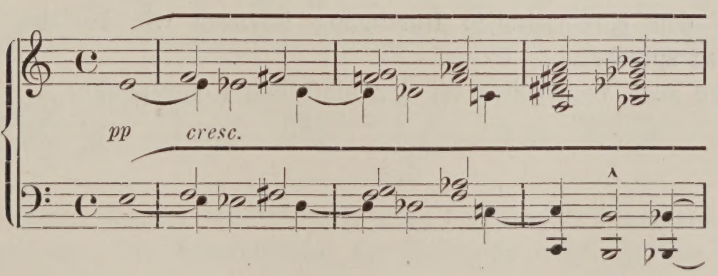


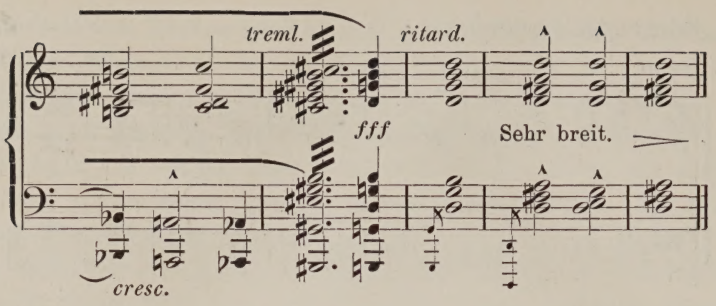
Hier entsteht durch die chromatische Rückung des *C* nach *Cis* ein eigenartig schöner Klang, mit scheinbarem Querstandcharakter.

Sehr häufig auftretende chromatische Doppeldurchgänge und Durchgänge in der Gegenbewegung sind folgende:



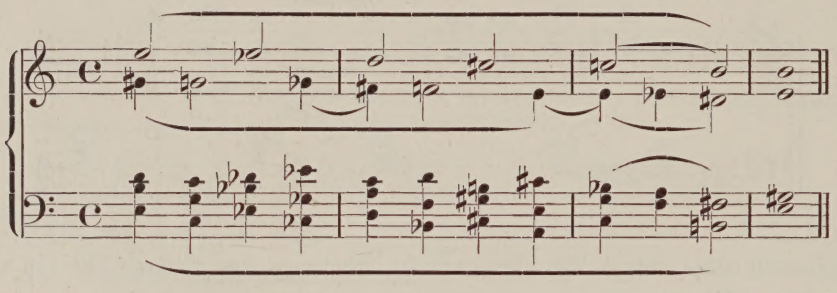
Ein hierher passendes, äusserst instruktives Beispiel ist das folgende:



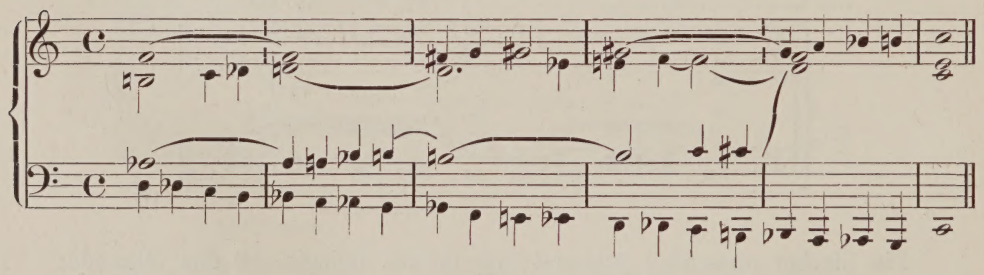


Hier schreiten die äusseren Stimmen in chromatischer Gegenbewegung fort, wodurch ein reicher modulatorischer Weg gefunden wird, der aus dem Beispiele selbst ersichtlich ist.

Welch eigenartige Harmoniefortschreitungen durch diese chromatischen Rückungen entstehen, beweist folgendes Beispiel:



Durch eine derartige Sequenz steht uns der Weg in viele Tonarten offen. Ein interessanter chromatischer Durchgang ist folgender:



(Auf den chromatischen Durchgang kommen wir bei der Modulation abermals zu sprechen.)

(Siehe auch Vorarbeiten für den einfachen Kontrapunkt.)

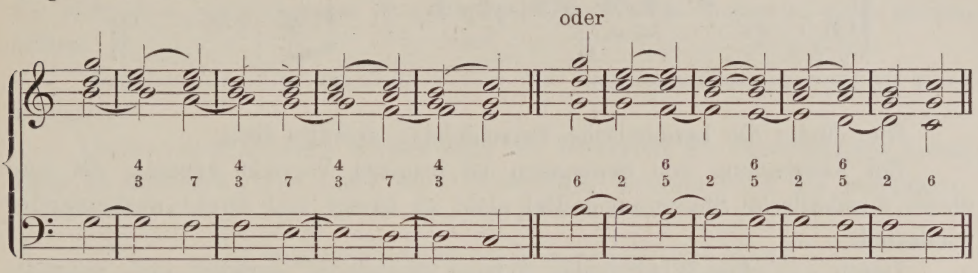
XIV. Kapitel.

Die Sequenz (Harmonieverschiebung, Transposition)

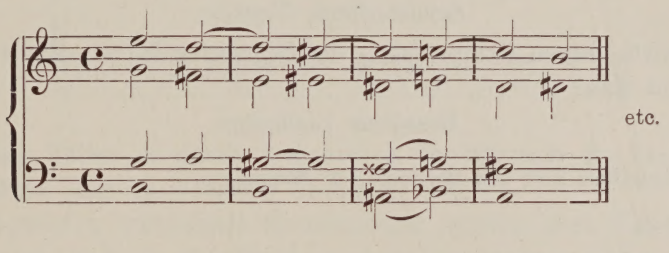
(Klimax)

ist die Repetition einer harmonischen Gruppe in verschobener Stimmlage, entweder einen halben oder ganzen Ton auf- oder abwärts.

Wie die Verbindung der Dreiklänge unter einander zu Sequenzen führt, so ist das Nämliche bei der Verbindung der Septaccorde und ihrer Umkehrungen der Fall.



Die Sequenz wirkt besonders in der Chromatik gut, z. B.:

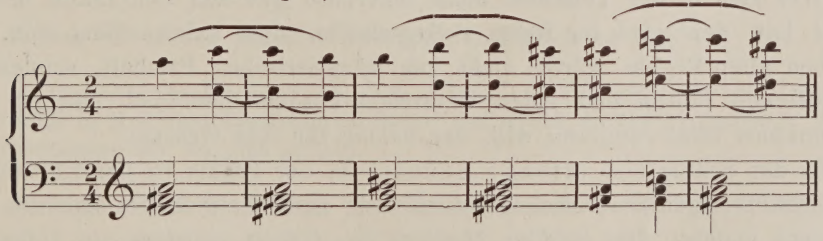


Die chromatische Sequenz ist, wie aus dem letzten Beispiele ersichtlich, zu Modulationen ausserordentlich geeignet.

Aus der Sequenz wuchs die Verschiebung der Harmonien heraus (Klimax).

Sie ist das mächtigste musikalische Steigerungsmittel und findet ihre Hauptanwenduug in der dramatischen Musik. Beispiele seien auch hier wieder unsere besten Lehrmeister.

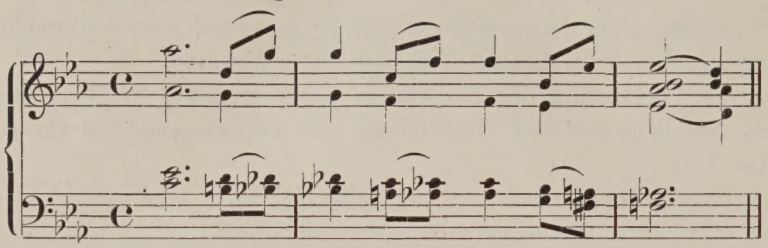
Beethoven, Sonate Op. 2, No. 2.



Schon dieses Beispiel weicht durch seine vollständige Chromatik von der alten Sequenz ab. Die Verschiebung der Harmonie trägt überdies ein ganz

anderes Charaktergepräge als die Sequenz. Letztere trägt ruhigen Charakter, während erstere ein leidenschaftliches Drängen ausdrückt.

Beethoven, Sonate Op. 81a.



Hier findet die harmonische Verschiebung abwärts statt.

Bei Anwendung von Sequenzen ist insofern Vorsicht geboten, als man dieses musikalische Steigerungsmittel nicht zu häufig und direkt nacheinander wiederholt.

Durch zu oftes Wiederholen solcher Sequenzen entsteht eine unkünstlerische Monotonie, welche mit dem Spottnamen

Schusterfleck (Rosalie)

bezeichnet wird. Einen Komponisten, der Sequenzen bis zur Manieriertheit verwendet, nennt man:

Rosaliens Liebhaber.

Man wiederhole hier alle Beispiele mit Sequenzen.

XV. Kapitel.

Verbotene Stimmschritte.

So lange der Musiker lernt, ist er strenge anzuhalten, die bestehenden Gesetze zu achten.

Wer sich in der Tonkunst nicht innerhalb gewisser Schranken bewegen gelernt hat, der wird im freien Selbstschaffen nicht existenzfähig sein. Das Aufgeben aller Regeln würde nicht zur künstlerischen Freiheit, sondern zur Zügellosigkeit führen und jeden Unterricht absolut unmöglich machen. Wer die Tonkunst total ruinieren will, der nehme ihr ihre Gesetze.

In der Schule also strenge Schule! In der Praxis ist der Künstler der Öffentlichkeit gegenüber selbst verantwortlich, und hier gestaltet sich die Sache auch ganz anders. Der Schüler übertritt das Gesetz meistens aus Unkenntnis und Unbeholfenheit, der Künstler aber mit Absicht. Ein Gang durch die Musiklitteratur würde das beweisen.

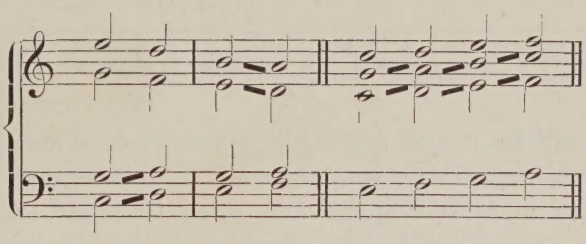
§ 1. Oktaven- und Quintenparallelen.

Die Oktavenparallele ist im vierstimmigen Vokalsatze nur dann anzuwenden, wenn durch sie keine harmonische Leere und Hohlheit entsteht. Sie erscheint grösstenteils als Verstärkung im mehr als vierstimmigen Satze oder in der Instrumentalmusik. In dem Männerchore: „Wer hat dich, du schöner Wald“ von Mendelssohn wirken die Oktavenparallelen des 1. und 2. Basses sehr gut.

In Orgelkompositionen und Klavierwerken begegnen wir bei allen Meistern von Haydn, Mozart, Beethoven bis Rheinbeger solchen Oktavenparallelen, die aber stets Verstärkungen einer melodischen Phrase in irgend einer Stimme bilden.

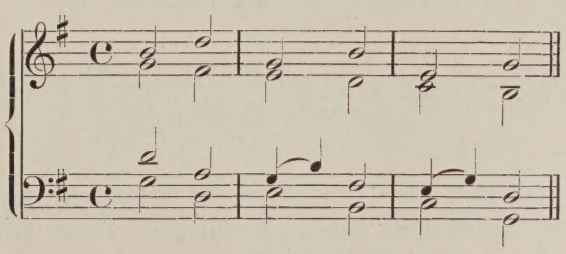
Man hat hier also zwischen Vokal- und Instrumentalmusik wohl zu unterscheiden.

Quintenparallelen wirken sehr oft, besonders im vierstimmigen Vokalsatze, in stufenweiser Folge hart. Folgendes Beispiel wird das beweisen:



In vielen Fällen ist durch Austauschen der Stimmen die Vermeidung der Quintenparallele ohne harmonische Änderung möglich.

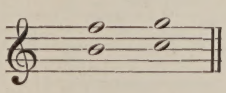
Sprungweise auftretende Quintenfolgen wirken nach Umständen sogar gut und können auch im vierstimmigen Satze Anwendung finden.



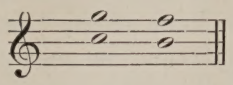
Jedoch ist hievon nur der mässigste Gebrauch zu machen.

Als vortreffliche Übung werde dem Schüler die Fortschreitung des Dreiklanges der 6. Stufe in Moll zum Dominantdreiklange und wieder zurück in mehreren Tonarten niederzuschreiben zur Aufgabe gestellt.

Schlecht klingt der Schritt von der verminderten zur reinen Quint,

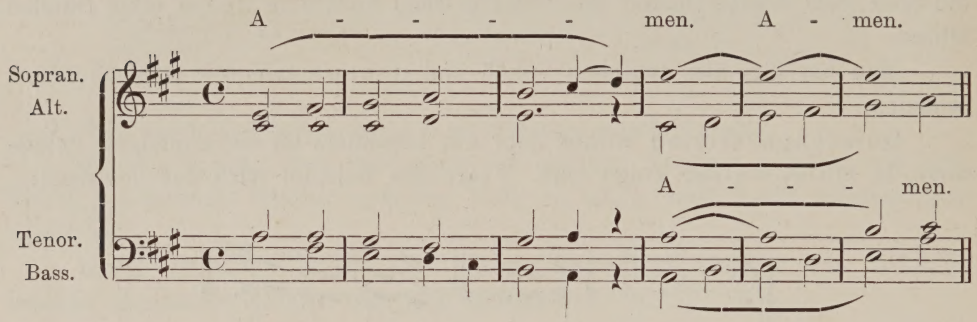


während der umgekehrte Fall ohne Bedenken angewendet werden kann. (Siehe Mozartsche Quinte.)

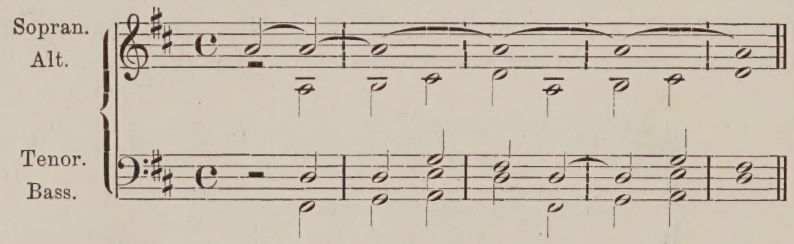


In der Schule und während der Zeit des Studiums halte man sich strenge an die Regeln, Quinten und Oktaven zu vermeiden.

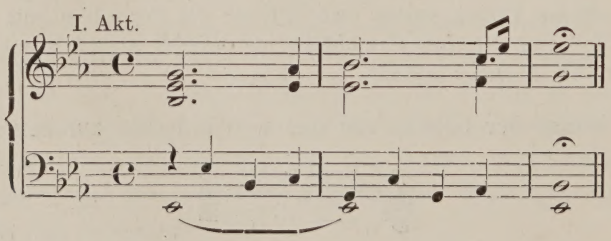
Der fertige Künstler geht jedoch auch hier den Weg der vollsten Freiheit. Wir führen einige Beispiele von freien Quintenfolgen an.



Dieses kirchliche Responsorium klingt von einem guten Chore gesungen herrlich, und welche Quintenfortschreitungen! Der liebe Gott hat die Quinten nicht nur für den alten Pythagoras und seine Griechen erschaffen, sondern auch für seinen christlichen Kultus. Auch finde ich in dem nachfolgenden Beispiele eine seltene Klangschönheit:



Wer wird hier trotz der „stufenweise“ fortschreitenden Quinten einen Verstoss gegen das musikalisch Schöne verspüren? Unser grosser Wagner hat in seinem mystischen Drama „Parsifal“ ein geradezu wundervolles Beispiel von echt kirchlichem, weihevollem Klange geliefert.



Ich will hier nur noch von zwei Arten Quinten reden und zwar von harmonischen Quinten und von melodischen Quinten. Erstere können durch schlechte Klangwirkung sich als dilettantisch erweisen, und entscheidet hier das Ohr. Letztere entstehen zufällig im polyphonen Geflechte und gehen grösstenteils spurlos vorbei. Im gleichmässig rhythmischen Harmoniebaue entdeckt das Ohr Quinten leichter als im vielgegliederten reichen Rhythmus der Polyphonie.

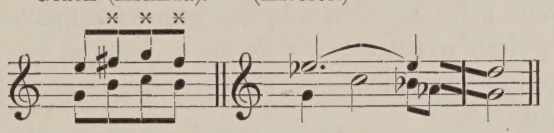
Dadurch scheint auch Marx zu der Ansicht gekommen zu sein,

dass es Augen- und Ohrenquinten

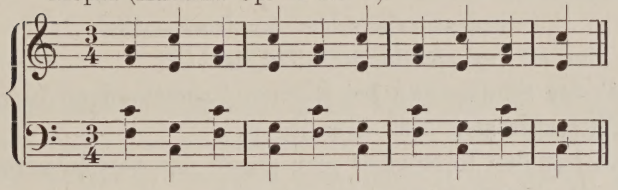
gäbe, welcher Ansicht wir beistimmen.

Ich füge hier noch einige Beispiele aus bedeutenden Werken an:

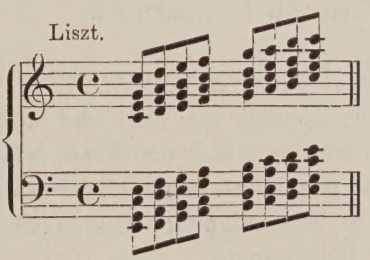
Gluck (Armida). (Alceste.)



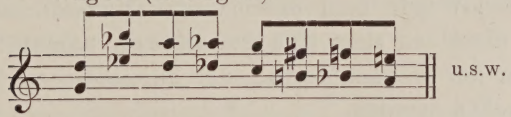
Chopin (Mazurka Op. 24 No. 2).



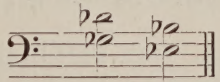
Liszt.



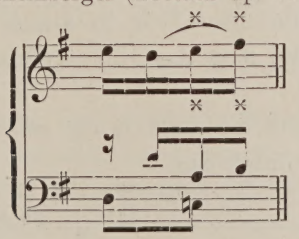
Wagner (Rheingold).



Rheinberger (Orgelsonate Op. 65, vierhändiger Klavierauszug vom Komponisten).



Rheinberger (Toccata Op. 104).



Hier finden sich: stufenweise — sprungweise — harmonische und melodische Quinten. Als melodische Quintparallele ist letzteres Beispiel sehr lehrreich, da diese Quinten durch die thematische Führung entstehen. Musiker, die sich mit dem Studium des Kontrapunktes beschäftigen, seien auf Op. 104, wie auf alle Kompositionen Rheinbergers aufmerksam gemacht. Was haben wir uns nun in Bezug auf das Quintenverbot zu merken für die Schule und für die Praxis?

Man soll nie das Kind mit dem Bade ausschütten und die Schule von Regeln befreien, die pädagogisch sich bewährt haben.

Für die Praxis gelte uns der Berliozsche Ausspruch:

„Was gut klingt, ist gut und berechtiget."

Für die Schule gelte das Gesetz bis zu jenem Punkte, an dem der Schüler anfängt, geistig frei zu werden, von dem an er befähigt ist, alles bewusst und absichtlich zu gestalten, von dem aus der Lernende zeigt, dass ihm nicht mehr Unbeholfenheit anhaftet.

Über Quintenfolgen als

charakteristisches Ausdrucksmittel

in der Musik hier zu verhandeln, ist nicht der Ort.

Doch soll der Studierende bei solchen Erscheinungen in unserer überaus reichen Musiklitteratur stets sich klar legen:

1) warum hat der Komponist hier gegen das Gesetz verstossen;
2) klingt der Verstoss gut oder schlecht.

§ 2. Unzulässige Intervallschritte.

Hier handelt es sich speciell um vier- und mehrstimmige Gesangsmusik. Die Instrumentalmusik bekümmert sich um diesen wie um den vorhergehenden Paragraphen nicht. Was uns im Gesange hier Gesetz ist, umgeht die instrumentale Kunst mit voller Berechtigung. Die musikalische Litteratur ist die beste Vertreterin dieser Behauptung.

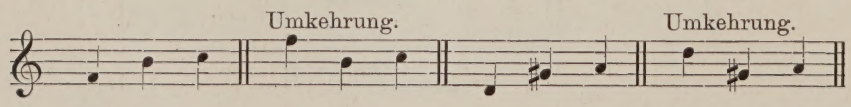
Im allgemeinen wende man übermässige Stimmschritte ohne Notwendigkeit nicht an, da dieselben stets eine gewaltsame, unnatürliche Klangwirkung hervorbringen. An der Harmonisierung der harmonischen Moll-Tonleiter kann das am besten ersehen werden.

Zu den unzulässigen Stimmenschritten gehören:

A. Der Tritonus.

Er ist der Schritt von der 4. zur 7. Stufe der Tonleiter und bildet eine übermässige Quart. In C-dur also *F-H*, in A-moll *D-Gis*. Schon in der Zeit des Guido von Arezzo fühlte man das Unnatürliche dieses Stimmschrittes und setzte statt *F-H = F-B*.

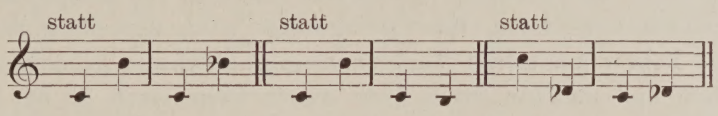
Am besten benützt man die Umkehrung solcher Intervallen, z. B.:



Ebenso verhält es sich mit allen übermässigen Stimmenschritten. Die moderne Gesangskunst hat jedoch auch hier dem Künstler ein freieres Schaffen ermöglicht, nur sei bei Nichtbeachtung des Gesagten auch eine vernünftige Motivierung möglich.

B. Der Sprung in die grosse Sept

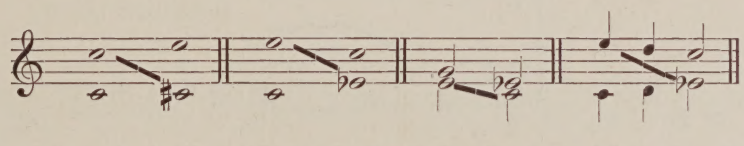
singt sich sehr schwer, wirkt störend und unschön. Man benützt hierfür die kleine Sept oder die Umkehrung der grossen Sept, d. i. die kleine Sekund aufwärts oder abwärts. Musikalisch ausgedrückt:



Im Einzelngesange mit Begleitung kann, wenn die Harmoniefolge es naturnotwendig verlangt, auch dieser Stimmschritt angewendet werden.

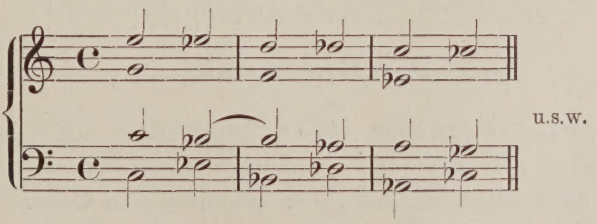
§ 3. Der Querstand.

Unter Querstand versteht man jenen harmonischen Widerspruch zweier Stimmen, welcher durch die chromatische Erhöhung oder Vertiefung eines Tones in einer anderen Stimme in derselben Lage oder in der Oktave entsteht. Z. B.:



Die ersten drei Querstände sind direkt herbeigeführt, der letztere ist vermittelt. In diesen Formen sind dieselben absolut unschön und beleidigen das Ohr.

In der reinen Diatonik sind Querstände unmöglich, sie entstehen nur in der Chroma, wie folgendes Beispiel beweist:



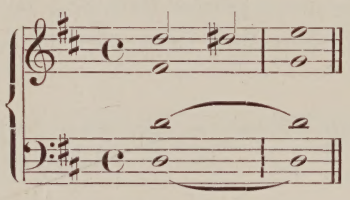
Der Schüler setzt diese Accordfolge bis zum Ausgangspunkte C dur fort.

Hier entsteht in jedem Takt zwischen Sopran und Bass ein Querstand. Betrachten wir die ganze Sequenz, so finden wir durchaus nichts Unschönes, im Gegenteil, die Querstände hier verleihen dem Ganzen eine gewisse Schärfe und angenehme Schneidigkeit. Die aufeinander folgenden Harmonien sind

einander fremd, was zu dem Schlusse führt, dass Querstände bei nahe verwandten Harmonien stets schlecht wirken und nur bei entfernter Verwandtschaft anwendbar sind. Es ist also folgendes zu beachten:

1. Im zwei- und dreistimmigen Satze ist der Querstand zu vermeiden;
2. im vier- und mehrstimmigen Satze ist er unter den richtigen Bedingungen und zwischen entfernten Harmonien angewendet von grosser Wirkung.
3. die Instrumentalmusik ist hievon unberührt und geht in voller Freiheit ihre Wege.

Aus Werken der Klassiker liessen sich hunderte von Beispielen anführen, was wir jedoch unterlassen, da vorausgesetzt wird, dass beim Studium der Schüler vom Lehrer auf solche Vorkommnisse aufmerksam gemacht wird. Der lange, heftige und nutzlose Streit über diesen Gegenstand ist am besten dadurch geschlichtet, dass die Schule mit aller Strenge an der Aufrechthaltung dieser „Meisterregel“ festhält. Der selbstschaffende Künstler möge aber nicht durch kleinliche Bemerkungen der Kritik sich irre machen lassen, das Gesetz da zu übertreten, wo er es für nötig findet; denn wir kennen ja auch melodische Querstände. Das schönste Beispiel eines melodischen Querstandes findet sich in der Don Juan-Ouverture:



D-Dis als querstandartiger Durchgang.

Kapitel XVI.

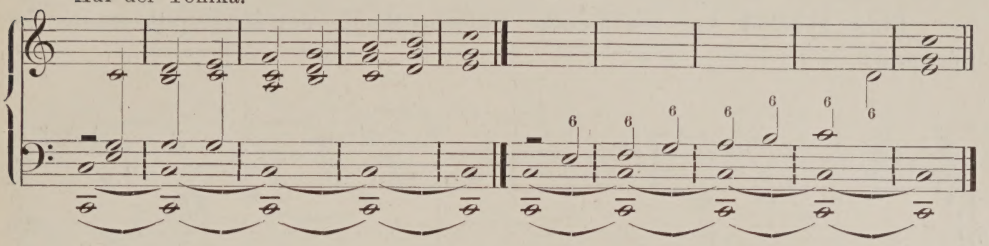
Der Orgelpunkt.

Wir verstehen darunter einen liegenden Ton **im Bass**, über welchen eine Reihe von Accorden genommen wird, von denen mehrere ihm fremd sind, die aber untereinander einen musikalischen Gedanken, eine Figur, bilden. Wir finden ihn im Drama, in der Symphonie, in der Sonate und regelmässig in der Fuge. Er erscheint bald zu Anfang, bald am Schlusse eines Tonstückes, in der Fuge stets am Schlusse. Hier seien einige Werke genannt, in welchen er am Anfange erscheint. Matthäus-Passion von Bach, Sonate Op. 28 von Beethoven, Vorspiel zu Rheingold von R. Wagner, Cmoll-Symphonie von Brahms u. a. m. Im folgenden stellen wir die Grundsätze,

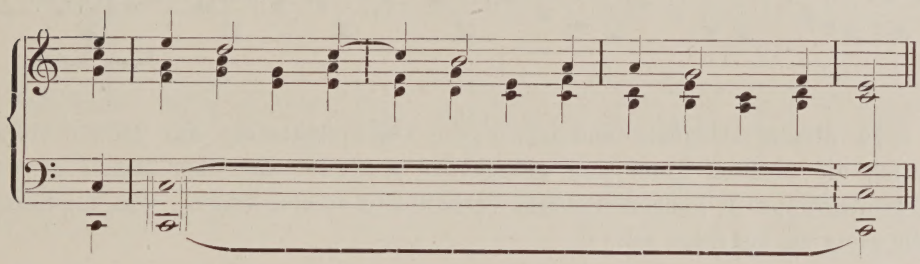
welche für den Orgelpunkt bis jetzt massgebend sind, an der Hand der Praxis fest.

1. Sämtliche Harmonien der Tonleiter zum Orgelpunkte benutzt.

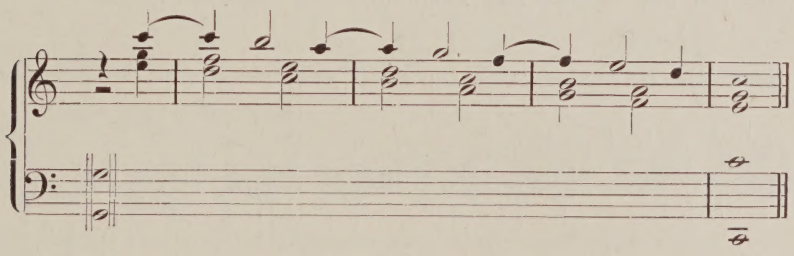
Auf der Tonika.



(Auf der Tonika.)



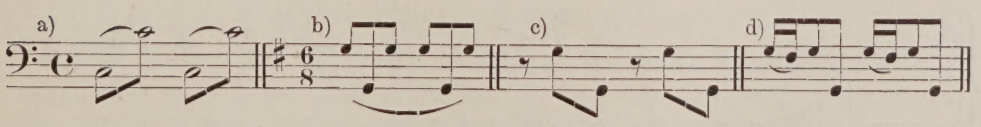
Auf der Dominante.



In den bisherigen Beispielen bestand die Orgelpunktsnote in einer liegenden Stimme. Der Orgelpunktston kann auch unterbrochen werden. Diese Unterbrechungen sind verschiedener Art:

1. Die Orgelpunktsnote wird unverändert beibehalten und nur rhythmisch verändert;
2. der Orgelpunktston wird in der Oktave repetiert oder verziert.

In der alten Klaviermusik finden wir häufig:

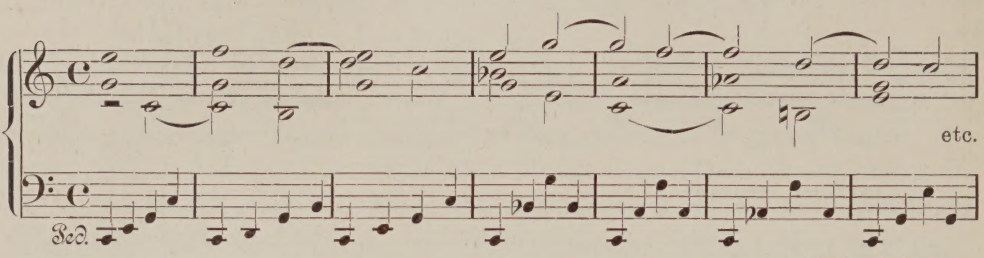


Die Figur a nannte man auch ehedem Brillenbass. Bei b bewegt sich der Orgelpunktston in die Oktav; bei c ist derselbe durch Achtelpausen unter-

brochen und bei d aber ist er ausgeschmückt und erscheint in gemischter Bewegung.

Alle derartig möglichen Unterbrechungen, Verzierungen u. s. w. hier anzuführen, ist unmöglich, das hier Fehlende hat das Privatstudium des Schülers zu ersetzen.

Eine speciell zu beachtende Unterbrechung der Orgelpunktsnote ist folgende:

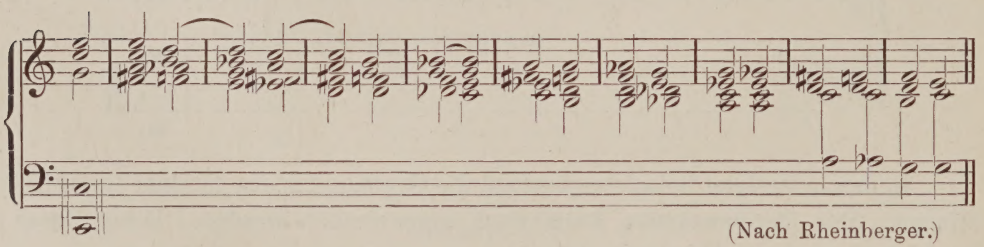


Nach Reicha.

In diesem Beispiele finden wir die Orgelpunktsnote auf jedem ersten Viertel, die übrigen Töne sind gebrochene Accorde, die aber immer zu der Harmoniegruppe in konsonierendem Verhältnisse stehen müssen, was in diesem Falle stets zu beachten ist.

Der Orgelpunkt kann auf jedem Tone der Tonart vorkommen, ist aber dann ausser auf der Tonika und Dominante nur vorübergehend.

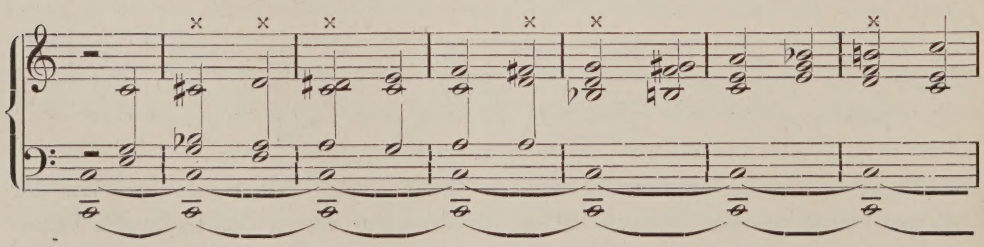
2. Sämtliche Harmonien des Dur moll- und erweiterten Moll-Systems.

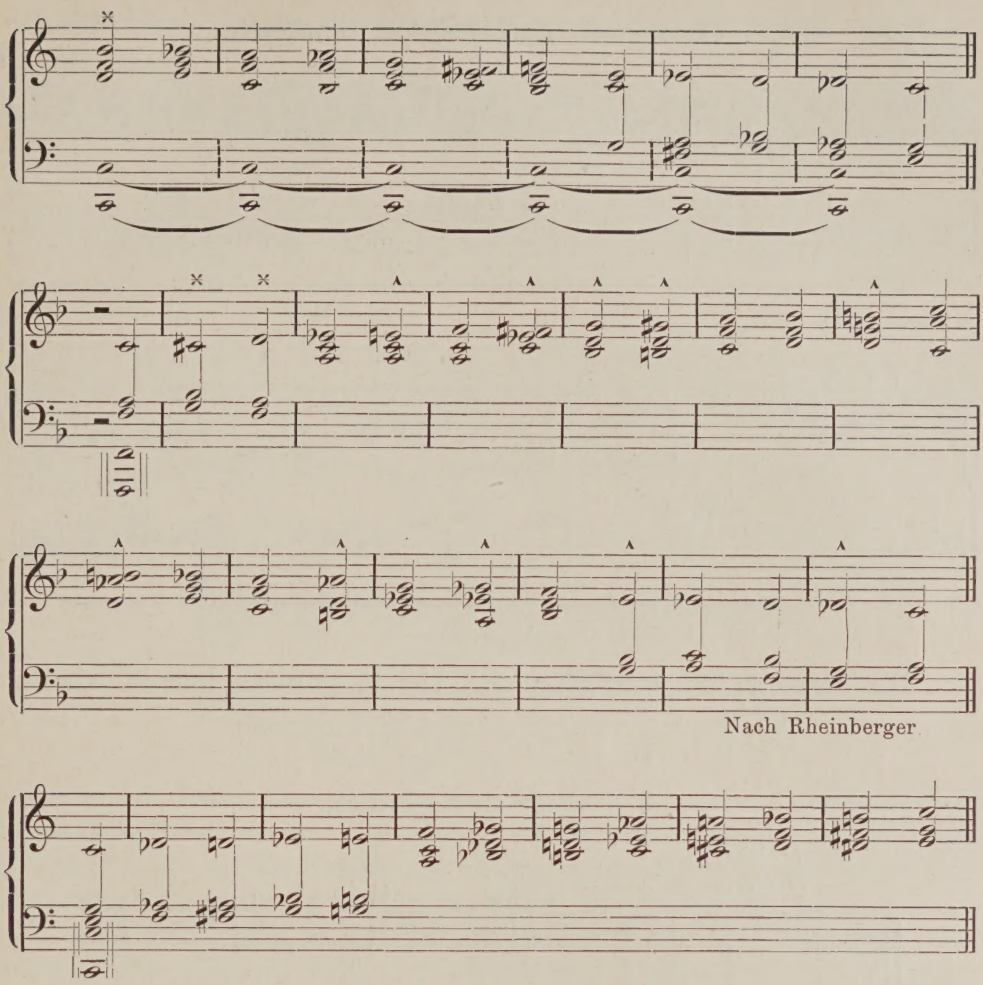


(Nach Rheinberger.)

Hier begegnen wir einer totalen Mischung von Dur und Moll.

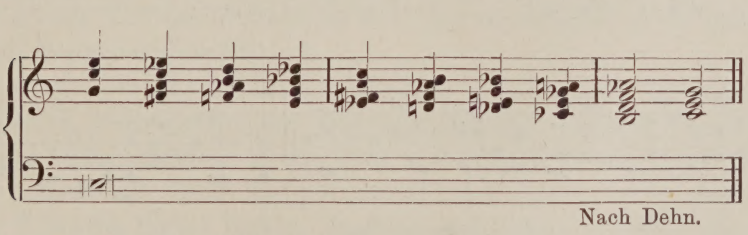
3. Die chromatische Tonleiter zum Orgelpunkte.





Nach Rheinberger

Sämtliche verminderte Septaccorde in chromatischer Folge.



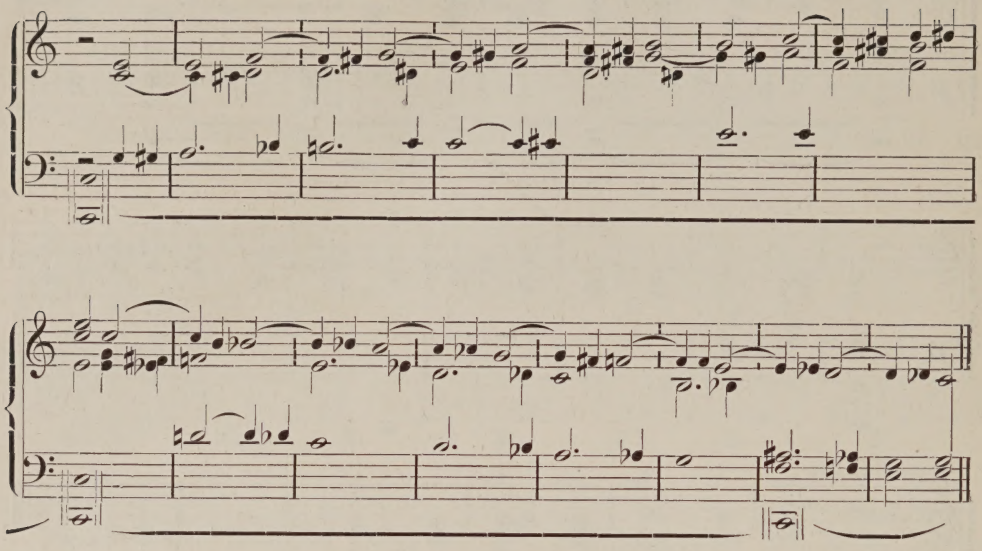
Nach Dehn.

4. Diatonische Durchgänge im Orgelpunkt.

Sie haben ihre Hauptverwendung in der Kirchenmusik gefunden und sollen dort auch heute noch herrschen, da hier die Chromatik auszuschliessen ist. (Siehe Beispiel von Reicha bei Vorhalte im Orgelpunkt.)

Bei Verwendung der Sequenz im Orgelpunkte begegnen wir dieser Erscheinung am häufigsten.

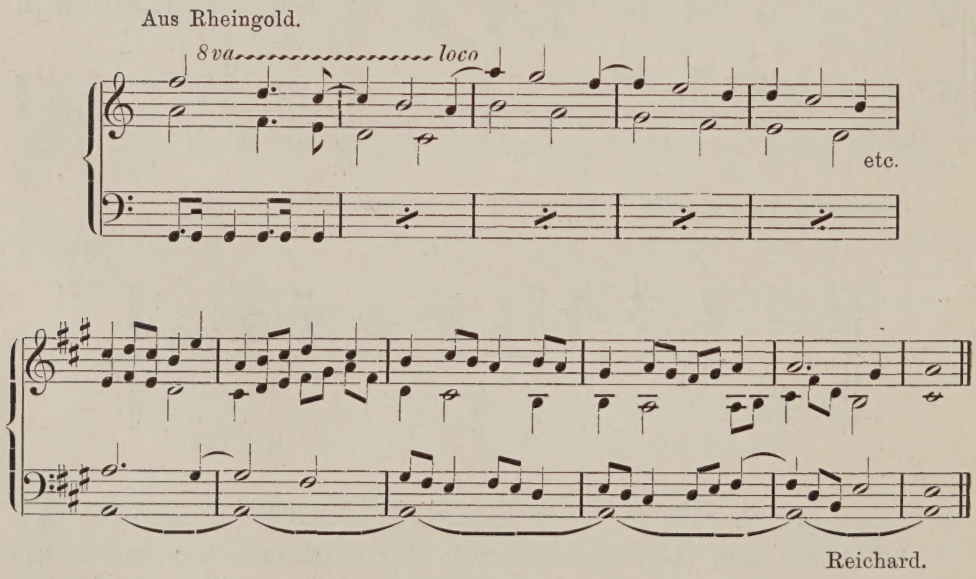
5. Chromatische Durchgänge im Orgelpunkt.



Die chromatischen Durchgänge sind hier in sämtliche Stimmen verteilt.

6. Vorhalte im Orgelpunkt.

Aus Rheingold.

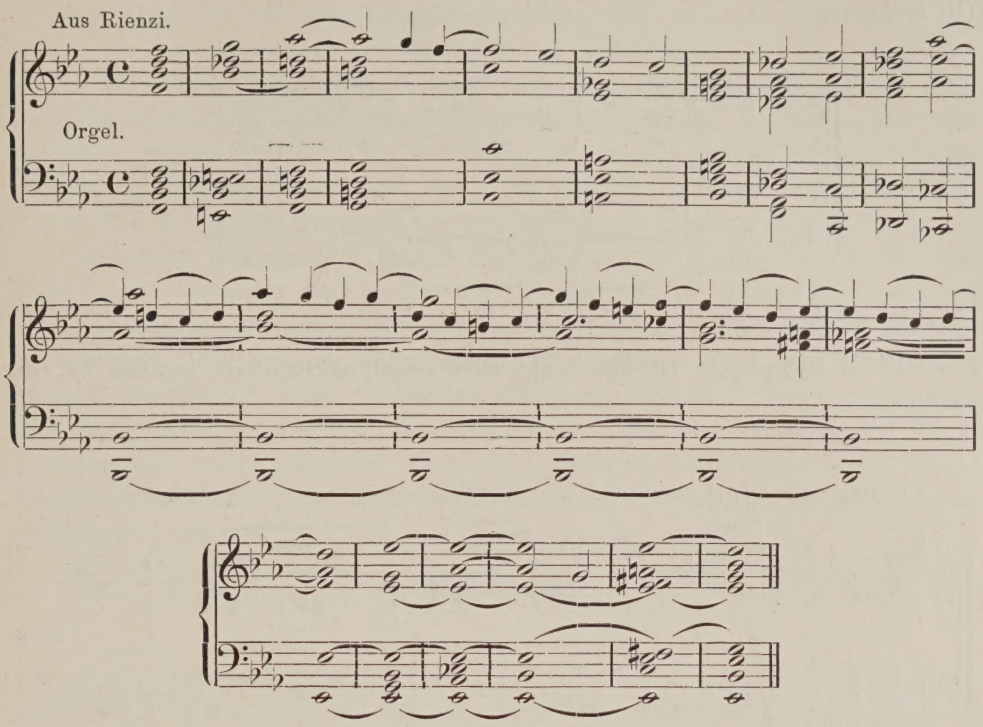


Reichard.

Der letztere Orgelpunkt enthält Sequenzen und Vorhalte.

Die im Orgelpunkte vorkommenden Modulationen sind immer nur vorübergehend.

7. Sequenzen, Vorhalte, diatonische und chromatische Durchgänge zusammen.



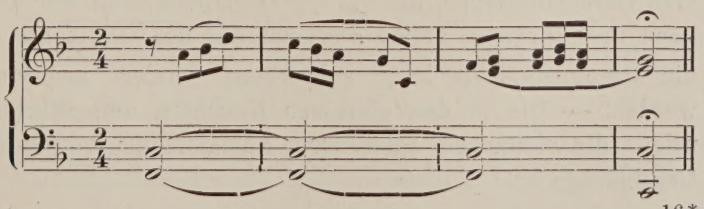
Im 10. Takte begegnen wir dem Orgelpunkte auf der Dominante mit Sequenzen, Vorhalten und chromatischen Durchgängen. Im 16. Takte erscheint der Orgelpunkt auf der Tonika mit breiter, moderner Kadenz und einem Vorhalt. Das eintretende *Es* im Bass (16. Takt) ist eine Vorausnahme.

Hier sei auf den in den „Meistersingern“ enthaltenen Orgelpunkt verwiesen. (Klavierauszug Seite 17, vorletzte Zeile, letzter Takt und folgende.) In ihm finden sich alle denkbaren chromatischen Durchgänge, Sequenzen, Vorhalte usw.

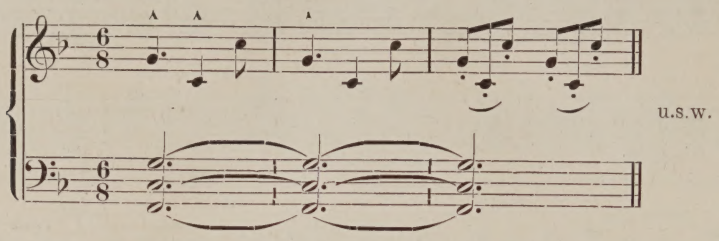
Der grösste Teil des Walzers in den „Meistersingern“ spielt sich auf einfachen und Doppelorgelpunkten ab.

Bisher war die Orgelpunktsnote einfach, dieselbe kann jedoch auch verdoppelt werden, wodurch wir den **Doppelorgelpunkt** erhalten.

Ist der Orgelpunktston in der Oktave nochmals vorhanden, so bleibt der Orgelpunkt einfach. Der Doppelorgelpunkt muss zwei **verschiedene** liegende Töne im Basse haben. Er findet sich hauptsächlich in der Pastoralmusik. Hier seien Beispiele aus der Pastoralsymphonie von Beethoven angeführt.

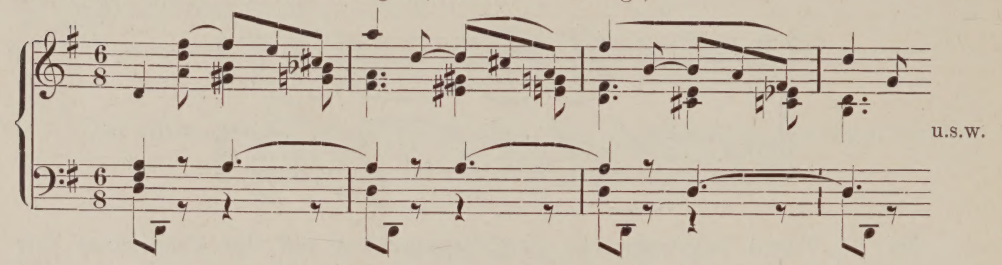


In derselben Symphonie begegnen wir sogar einem dreifachen Orgelpunkte (Hirtengesang).



Diese Symphonie ist überhaupt zum Orgelpunktstudium bestens zu empfehlen.

Pastoralsonate von Rheinberger (aus der Schlussfuge).



Hier sind die beiden Orgelpunktstöne unterbrochen, überdies finden wir hier einen doppelten chromatischen Durchgang. —

Die technische Behandlungsweise des Orgelpunktes findet ihre vollständige Lösung in der Lehre von der Fuge, die jedoch nicht hieher gehört.

Aus dem bisher Ersehenen geht hervor, dass sich im Orgelpunkte zufällig Harmonien bilden, von deren Existenz bisher nicht die Rede war. Solche Accorde heissen Orgelpunktsaccorde.

Ein Rückblick auf die dargestellten Beispiele lehrt uns über den Orgelpunkt folgendes:

1. Der Anfang und Schluss desselben fällt auf Harmonien, die dem Orgelpunktstone angehören;
2. er kann zu Anfang und am Schlusse eines Tonstückes erscheinen;
3. eine Harmoniegruppe, die auf der Orgelpunktsnote der Tonika steht, kann in bestimmten Fällen auch auf der der Dominante erscheinen;
4. die Orgelpunktsnote kann gebrochen, verziert und unterbrochen werden. — Die in den einzelnen Nummern aufgeführten Beispiele zeigen die vielfachen, zahlreichen Anwendungen von Harmonien im Orgelpunkte.

Ferner lernten wir

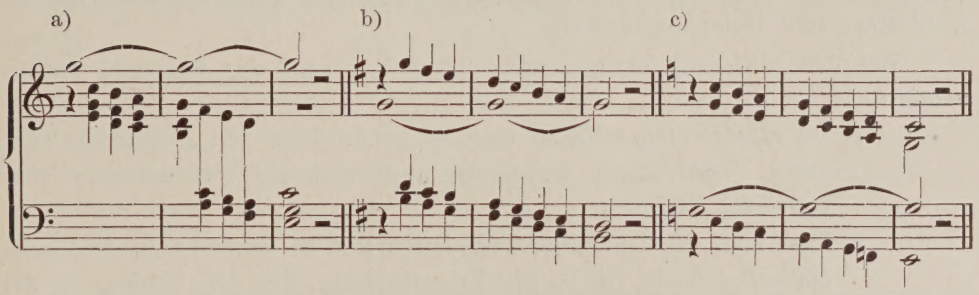
5. das Wesen des Doppelorgelpunktes und
6. die Existenz von Orgelpunktsaccorden kennen.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, dass auch eine melodische Figur ohne jede Harmonisierung im Orgelpunkte Verwendung findet. Wir verweisen hier auf die Leonoren-Ouverture von Beethoven, wo im Allegro auf einem 32 Takte langen Orgelpunkte das Hauptthema sich mächtig aufbaut. Die ersten vier Takte sind ohne jede harmonische Ausschmückung.

Alberichs „Fluchmotiv“ im Rheingold ist auf den Orgelpunktston *Fis* vier Takte ohne Harmonie gestellt, erst im 5. Takte tritt die Harmonie hinzu.

Es erübrigt uns noch, über die liegenden Töne in den übrigen Stimmen zu sprechen. Sie werden von einigen Theoretikern auch Orgelpunktsnoten genannt, was jedoch ganz entschieden falsch ist. Sie sind einfache Ligaturen. Für diese Behauptung spricht der musikalisch historische Gebrauch des Orgelpunktes und noch mehr das, dass die nämlichen Theoretiker einen in der Oktave verstärkten Orgelpunktston doch nur einfachen Orgelpunkt, nicht Doppelorgelpunkt nennen.

Ligaturen.

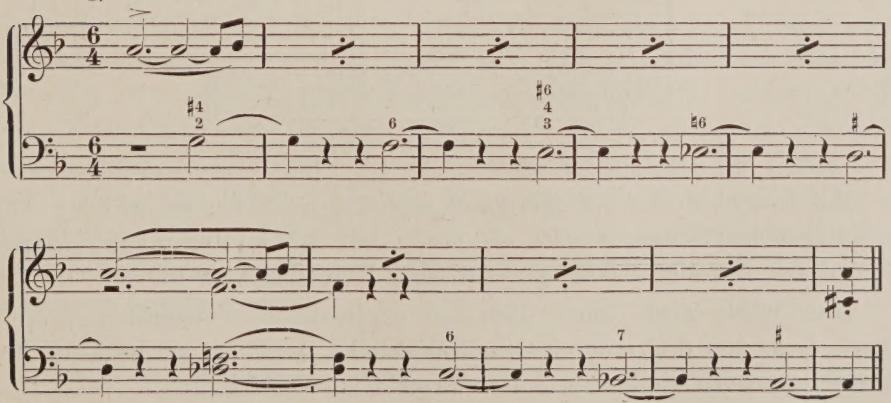


Bei a) findet sich die Ligatur im Sopran, bei b) im Alt, bei c) im Tenor.

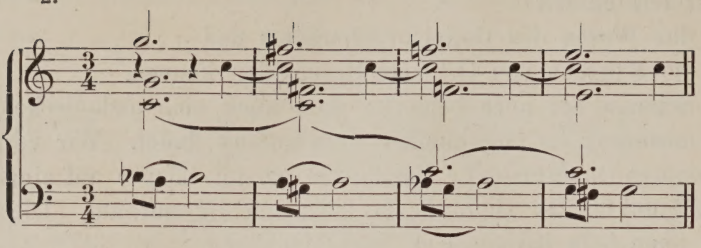
Beispiele.

Aus „Der fliegende Holländer“.

1.



2.



Im ersten Beispiele Ligatur in der Oberstimme mit einer kleinen Verzierung, im zweiten Ligatur in der Ober- und Untermittelstimme.

XVII. Kapitel.

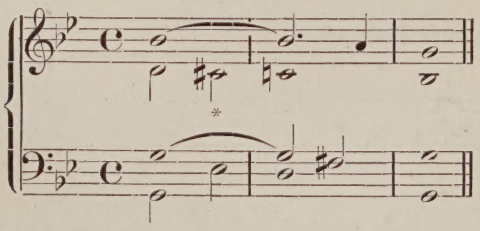
Die chromatische Tonleiter.

Wir haben schon zu Anfang die Schreibweise der chromatischen Tonleiter nach Marx und Dehn angegeben.

Bei der Notierung chromatischer Töne hat man das Folgende zu beachten:

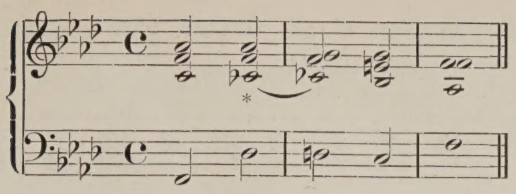
1. Im allgemeinen schreibt man steigende Töne mit ♯, fallende Töne mit ♭ Vorzeichnung, besonders, wenn man die chromatischen Töne melodisch auffasst;
2. fasst man die Töne aber harmonisch auf, so benützt man jene chromatischen Töne (d. h. die Vorzeichnung), die der Tonart, in der man sich befindet, am nächsten liegen, z. B.:

In Gmoll liegt das *Cis* der Tonart (durch die Dominante) näher als ein *Des*.

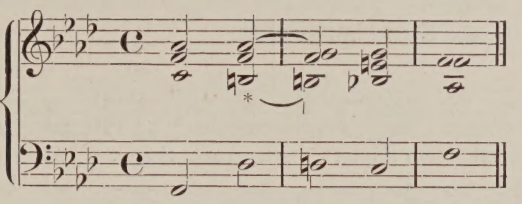


Ein *Des* wäre hier orthographisch schlecht, schon um seines ganz anderen modulatorischen Sinnes wegen als *Cis*. *Des* würde auf Asdur hinzeigen, während das *Cis* hier richtig chromatischer Durchgangston ist.

Man wähle also immer diejenige chromatische Vorzeichnung, die der Tonart, d. h. den drei leitereigenen Hauptstufen derselben am nächsten liegen. So wäre, um noch ein Beispiel anzuführen folgendes falsch:



Dieses *Ces* deutet auf Gesdur oder Esmoll hin, hier ist also *h* zu setzen.



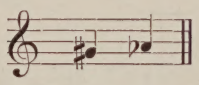
Diese orthographische Schreibweise entspricht auch dem Sinne unseres Durmollsystems und unserer Enharmonik.

Das *Ces* enthält weiterführenden, modulatorischen Charakter, das *h* aber weist auf den harmonischen Rückgang durch die Dominantdominante zur Dominante hin. Beim Unterrichte sehe man genau auf diese Art der Notierungen.

XVIII. Kapitel.

Enharmonik.

Unter Enharmonik versteht man gleichlautendes mit ungleich geschriebenem.

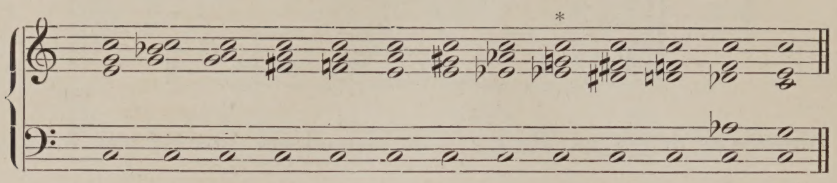


Hier ist gleicher Klang mit verschiedener Schreibweise, also in der Harmonie auch verschiedene Bedeutung. Diese Mehrdeutigkeit eines Tones nennen wir enharmonische Verwechslung. Jeder Ton ist mehrfach deutungsfähig. Mit dem Tone *C* soll folgende Operation gemacht werden: Denken wir uns *C* als Oktav, als Sekund, als Terz, als Quart, als Quint u. s. w.', so werden wir finden, dass durch dieses verschiedene Deuten des Tones *C* verschiedene Harmonien entstehen, was in folgendem Schema bewiesen werden soll. Dieses Schema besteht darin, dass wir dem Tone *C* bei Aufsuchung unserer Accorde jedesmal eine andere Intervallbedeutung geben, ihn uns also jedesmal enharmonisch anders denken.

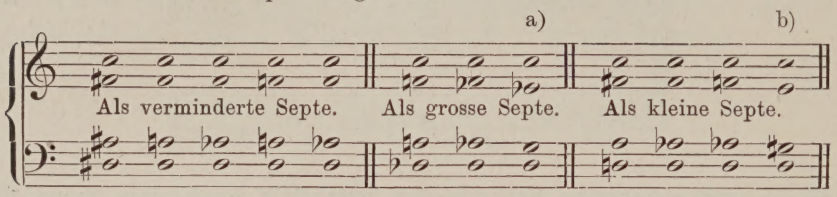
---

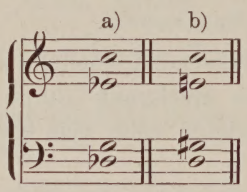
*) Dieses *H* ist eigentlich als Leitton der Dominante der Dominante aufzufassen.

1. Fasst man den Ton *C* als Oktave auf, so gewinnt man folgende Accorde:

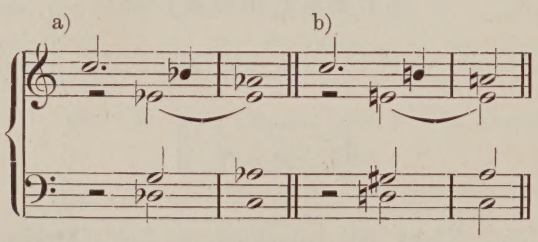


2. Der Ton *C* als Septe aufgefasst:



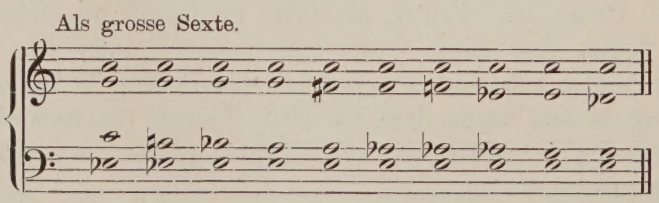


Dass wir hierdurch nicht nur unsere sämtlichen Grundaccorde mit ihren Umkehrungen, sondern auch alle Vorhaltsaccorde u. s. w. gewinnen, ist ersichtlich. An dem letzten Beispiele sind die beiden ähnlich klingenden Harmonien ihres modulatorischen Wertes willen interessant.



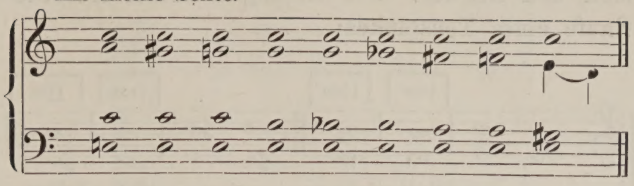
Dieses Beispiel ist für unsere moderne Theorie der Modulation sehr lehrreich; bei a) ist das *e* als grosse, bei b) als kleine Septime aufgefasst.

3 Der Ton *C* als Sexte aufgefasst:

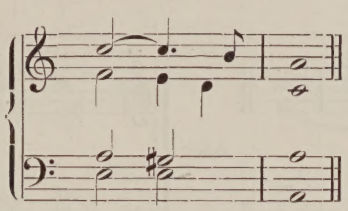


*) Diese Zusammenstellung von Accorden fusst auf Angaben des grossen Meisters Josef Rheinberger.

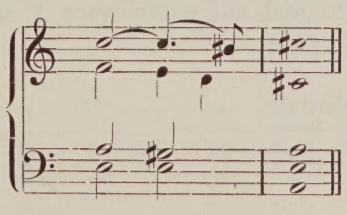
Als kleine Sexte.



Die letzte Tonverbindung ist wiederum sehr lehrreich. Ihre gewöhnliche Lösung wäre:

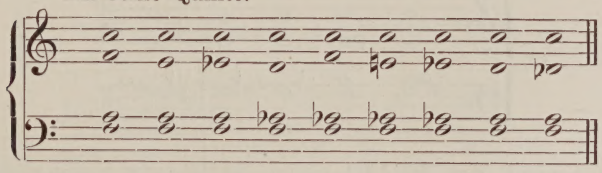


Der Doppelcharakter des *C*, das auch als *His* aufgefasst werden kann, führt uns aber nach A dur:

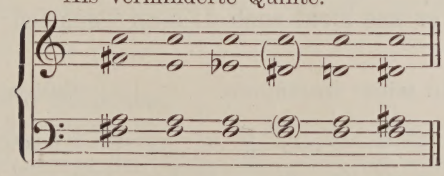


4. *C* als Quinte aufgefasst:

Als reine Quinte.

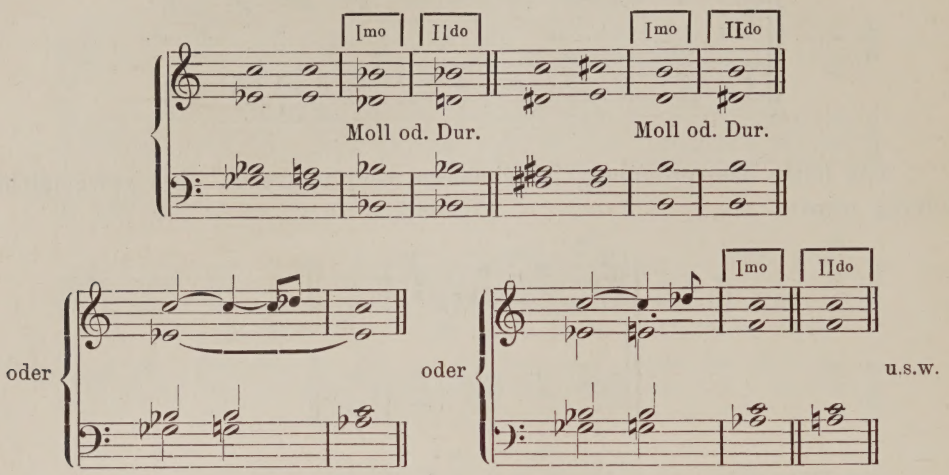


Als verminderte Quinte.



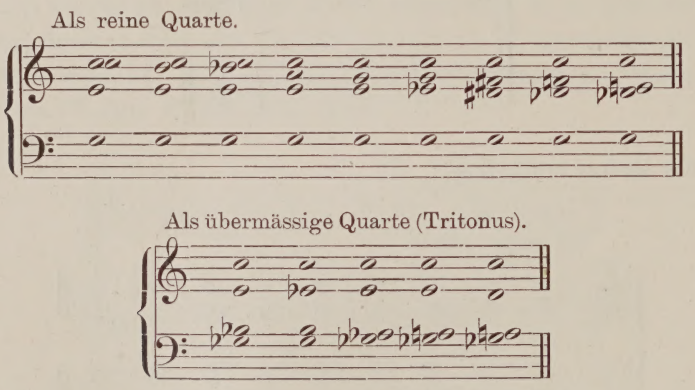
Würden wir *C* als übermässige Quinte von *Fes* auffassen, so könnten wir nur dieselben Accorde (enharmonisch) erhalten, die wir bei *C* als kleine Sexte gewannen. Der letzte Accord ist enharmonisch gleich dem Terzquartsextaccord

auf *Ges* in B moll und Des dur. Die Lösungen beider Accorde wären naturgemäss im Verlaufe eines Tonstückes:

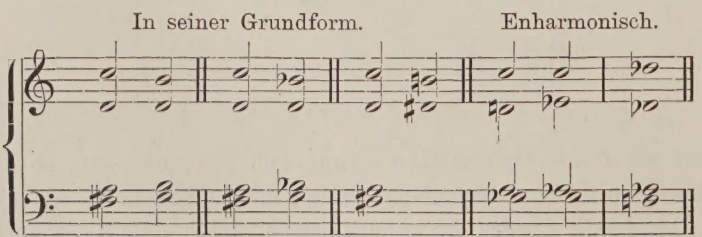


Man sieht hieraus, wie nahe einander durch unsere Harmonik die Tonarten rücken, und wie einfach die Modulationsmittel sind, die scheinbar entferntesten Gebiete zwanglos und auf natürlichem Wege zu erreichen:

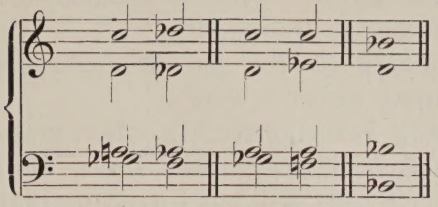
5. *C* als Quarte aufgefasst:



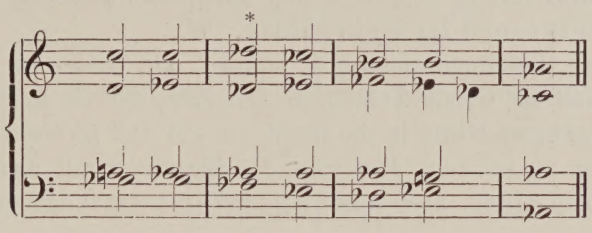
Der letzte Accord, der dem Klange nach dem $\frac{6}{5}$-Accord auf *Fis* in G dur oder G moll — auf *Fis* — vollständig entspricht, ist insofern durch seine Enharmonik interessant, als er uns nicht nach diesen Tonarten, sondern in ganz entfernte Gebiete führt.



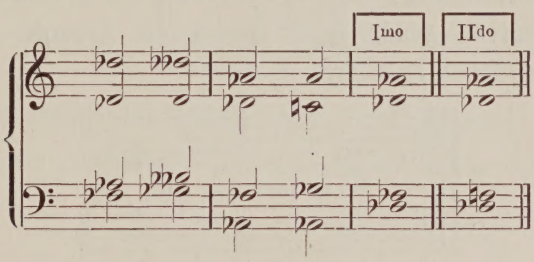
Direkt.



Auch nach As moll kann uns dieser bisher in *G* heimatberechtigte Accord auf raschestem Wege führen.

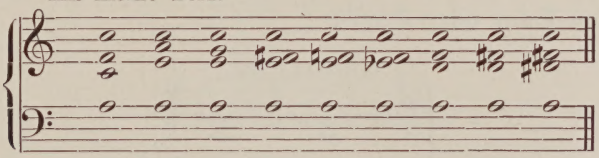


Von * aus könnten wir auch nach Des (Cis) moll gelangen.

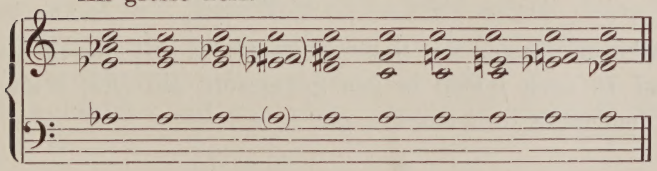


6. *C* als Terz aufgefasst:

Als kleine Terz.

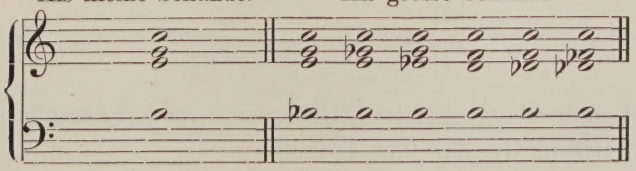


Als grosse Terz.



7. *C* als Sekunde aufgefasst:

Als kleine Sekunde. Als grosse Sekunde. *



Aus dieser Zusammenstellung dürfte das ungeheure Accordmaterial ersichtlich sein, das dem Musiker zu Gebote steht.

Der Ton *C* kann auch als *His* und als *Deses* gedeutet werden, ebenso kann jeder Ton mehrfach gedeutet werden.

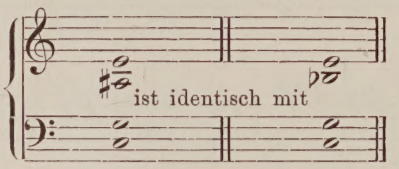
Jeder Dreiklang ist mehrdeutig. Der grosse Dreiklang zu *C* als Tonikadreiklang aufgefasst, gehört nach C dur, als Dominantdreiklang gedacht nach F dur oder F moll. Moll, als Unterdominantdreiklang gedeutet nach G-dur, als Parallele nach A-moll oder E-moll. Der Durdreiklang zu *C* ist auch als *His*-Durdreiklang zu deuten und wird dann Leitstufe nach *Cis* etc.

Jeder Septaccord ist mehrdeutig.

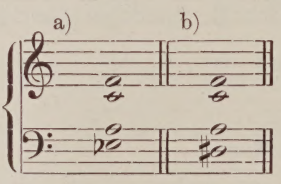
So ist der Dominantseptaccord *G-h-d-f* als *G-h-d-eis* deutungsfähig. Die Kunst, schnell im Geiste Töne sich enharmonisch zu deuten, geben dem Künstler das mächtigste Mittel in die Hand, um gut und im Geiste der modernen Kunst modulieren zu können. Die völlige Vertrautheit mit dieser Kunst allein befähigt den Komponisten, über das Alltägliche hinauszukommen und Neues zu schaffen.

Gleichklingende, enharmonische Accorde.

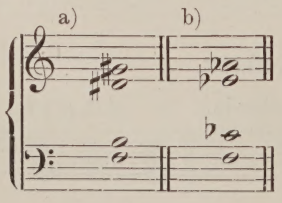
Eine ganz hervorragende Rolle spielen die Accorde, die wir aus dem übergreifenden Mollsystem gewinnen, z. B.;



Beide Accorde klingen wie der Dominantseptaccord in *F*. Der erste Accord aber weist auf eine Lösung nach E moll oder E dur hin, der zweite auf eine Lösung nach F dur oder F moll.



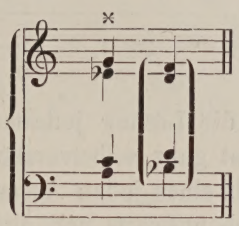
Beide Accorde klingen wie Sekundaccorde. a löst sich nach B dur in den Sextaccord auf *D*, nach B moll in den Sextaccord auf *Des*; b löst sich aber in die Dur-Oberdominante in A moll: *e, gis, h, e.*



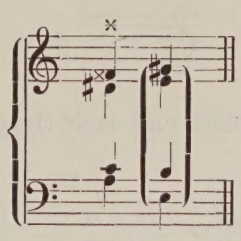
a) gehört dem übergreifenden Mollsysteme an („Tristanharmonie“),
b) finden wir in Ges dur und Es moll.

Viele solche enharmonische Accorde entstehen durch eine freie (melodische) Orthographie.

Karl Kliebert bildet in seinem Op. 2 No. 2 einen Accord, der mit



gleichklingt. Er verwendet ihn aber mit folgender Orthographie:



wodurch er zu der frappanten Lösung nach E dur gelangt.

(Wir kommen bei „Modulation“ auf dieses Kapitel wieder zu sprechen.)

XVIII. Kapitel.

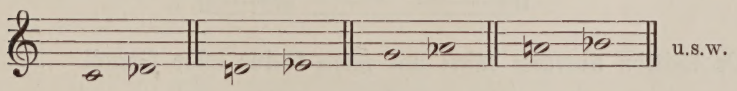
Leittöne.

(Als Vorstudie zu „Modulation“.)

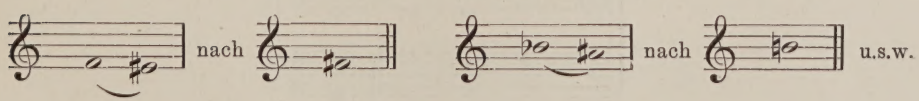
Über die Verwandtschaft der Töne, Accorde und Tonarten wird man sich am besten klar, wenn man jeden Ton als Leitton ansieht. Ganz besonders für die Modulationstheorie ist dieses Verfahren von hoher Bedeutung.

Jeder Ton hat doppelte Leiteigenschaft:

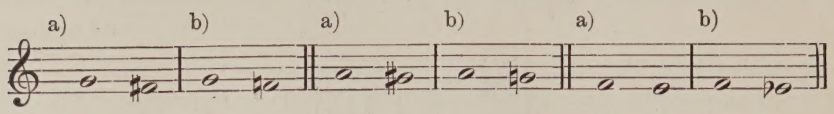
a) nach aufwärts, und zwar immer in den chromatisch nächstliegenden Ton, z. B.:



Nehmen wir hier die Enharmonik zu Hilfe, so führt uns z. B.:



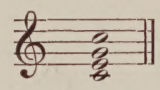
b) nach abwärts hat jeder Ton doppelte Leiteigenschaft, und zwar geht der Ton entweder einen halben oder einen ganzen Ton abwärts, z. B.:



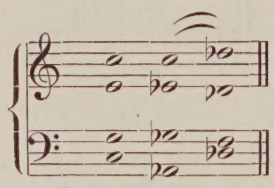
Dass der Leitton durch die Lösung jedesmal eine andere Bedeutung als Intervall im Accorde erhält, ist ganz selbstverständlich.

Man kann also innerhalb eines jeden Accordes jeden Ton als Leitton in seinen zwei Beziehungen (nach aufwärts und abwärts) auffassen.

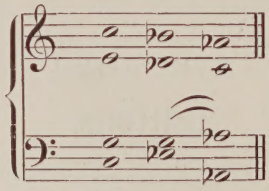
Als Beispiel benützen wir den C dur-Dreiklang.



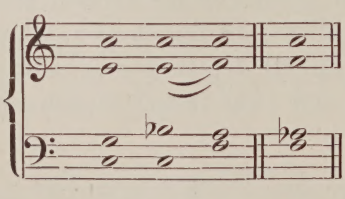
C als Leitton aufwärts führt uns nach Des dur.



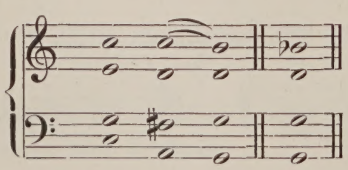
G als Leitton aufwärts führt uns nach As dur.



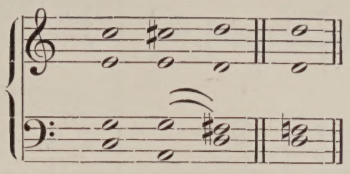
E als Leitton aufwärts führt uns nach F dur oder F moll



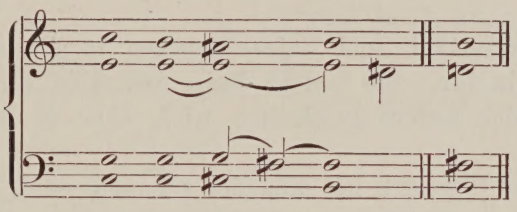
C als Leitton abwärts führt uns nach G dur oder G moll.



G als Leitton abwärts führt uns nach D dur oder D moll.



E als Leitton abwärts führt uns nach H dur oder H moll.



Solche Experimente muss der Lernende mit allen Dur- und Moll-Dreiklängen machen.

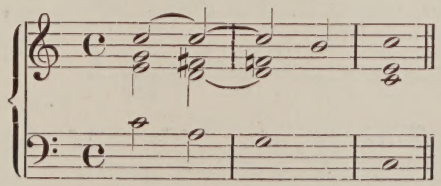
XIX. Kapitel.

Modulation.

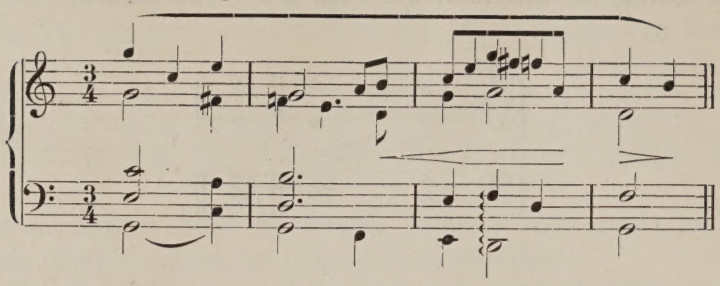
Unter Modulation versteht man die Kunst, von einer Tonart auf schnelle, natürliche und wohlklingende Weise in eine andere zu gelangen. Sie entsteht, sobald eine der Tonart fremde Harmonie auftritt. Die Modulation ist entweder vorübergehend oder bleibend.

Alle Modulationsaccorde sind als chromatische Accorde aufzufassen, weil sie Töne einführen, die einer angenommenen Ursprungstonart fremd sind.

Vorübergehend ist sie dann, wenn die fremden Harmonien als durchgehend erscheinen und nach kurzer Dauer wieder zu Harmonien der herrschenden Tonart (zur Ursprungstonart) schreiten.



Aus „Meistersinger“.



Diese Modulationen sind vorübergehend, wir nennen sie auch Ausweichung.

Mehr Aufmerksamkeit und tiefes Eingehen in die Sache verlangt die bleibende Modulation. Sie besteht darin, dass eine Tonart ganz und gar verlassen und in eine andere geschritten wird, ohne in die erstere zurückzukehren.

Je näher zwei Tonarten mit einander verwandt sind, desto einfacher ist die Modulation. Je mehr Töne zwei Tonarten gemeinschaftlich besitzen, desto näher ist ihr Verwandtschaftsgrad.

(Hier sind, ehe man weiter schreitet, sämtliche Tonleitern miteinander zu vergleichen und die gemeinschaftlichen Töne zu suchen.)

Am besten verfährt man hier, wenn man die gemeinschaftlichen Töne der beiden Tonarten aufsucht, nämlich:

der Ursprungstonart und der Tonart, in die moduliert werden soll.

Dadurch kommen wir zu den beiden Hauptarten der Modulationen:

a) zu den direkten und b) zu den indirekten Modulationen.

Von ungeheurer Wichtigkeit ist es, dass der Lernende, sobald der Modulationsaccord erklungen ist, sich vollständig in die Vorzeichnung jener Tonart hineindenkt, in die er zu modulieren hat.

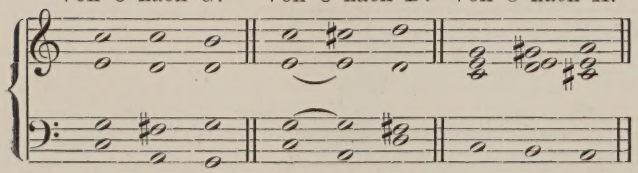
Wir suchen in folgendem die Modulationsmittel auf.

Das erste Modulationsmittel ist

1. der Dominantseptaccord jener Tonart, in die moduliert werden soll, d. h. hat der Tonikadreiklang der Ursprungstonart einen gemeinschaftlichen Ton mit dem Septaccorde (oder einer seiner Umkehrungen) der Modulationstonart. Wir gelangen dadurch zur direkten Modulation.

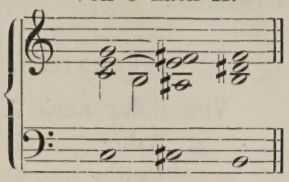
Schema von C dur aus nach Seite der ♯-Tonarten.

Von *C* nach *G*. Von *C* nach *D*. Von *C* nach *A*.



Nach E dur direkt unmöglich.

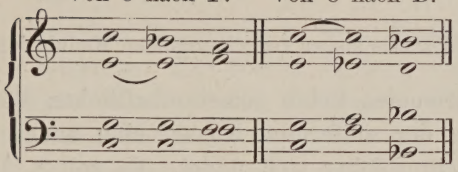
Von *C* nach *H*.



Nach Fis dur direkt unmöglich.

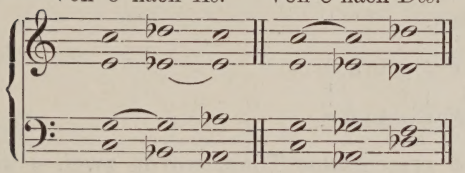
Von C dur aus nach Seite der ♭-Tonarten.

Von *C* nach *F*. Von *C* nach *B*.



Nach Es dur direkt unmöglich.

Von *C* nach *As*. Von *C* nach *Des*.



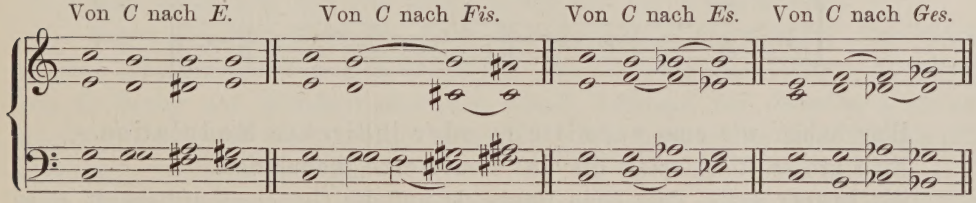
Nach Ges dur direkt unmöglich.

Der Schüler bestimmt:

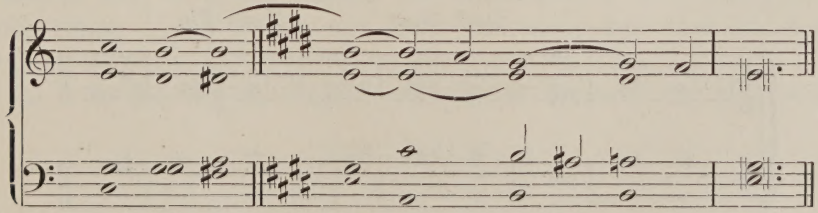
1. Alle gemeinschaftlichen Töne dieser vorstehenden Modulationen.
2. Er spielt diese Modulationen von allen Tonarten aus.

2. Als zweites Modulationsmittel benützen wir die beiden Septaccorde, ihre Umkehrungen und die beiden Dominantdreiklänge, der Ursprungs- und der Modulationstonart, um in jene Tonarten zu modulieren, in die wir im vorstehenden nicht direkt modulieren konnten.

Von *C* nach *E*. Von *C* nach *Fis*. Von *C* nach *Es*. Von *C* nach *Ges*.



Der Schüler muss jetzt jeder Modulation, sofort auch zur Befestigung der Modulationstonart eine entsprechende Kadenz anfügen, z. B.:



Mit denselben Accorden moduliert der Schüler:

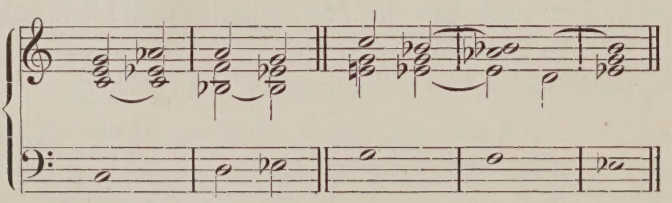
♯-Tonarten.			♭-Tonarten.		
Von G dur	nach	H dur.	Von F dur	nach	A dur.
„ D dur	„	Fis dur.	„ B dur	„	D dur.
„ A dur	„	Des dur *(Cis)*.	„ Es dur	„	G dur.
„ E dur	„	As dur *(Gis)*.	„ As dur	„	C dur.
„ H dur	„	Es dur *(Dis)*.	„ Des dur	„	F dur.
„ Fis dur	„	B dur *(Ais)*.	„ Ges dur	„	B dur.

Der Schüler legt solche Schemen über alle bisher vorgekommenen Modulationen an.

Haben die beiden Dominantharmonien keine gemeinschaftlichen Töne, so muss in der ursprünglichen oder in der entfernten Tonart eine andere Harmonie gesucht werden, in welcher ein solcher sich findet. Es soll z. B. von C dur nach Es dur moduliert werden, wobei die beiden modulierenden Harmonien einen gemeinsamen Ton haben.

C d e f g a h c
| | | | | |
c d Es f g as b c.

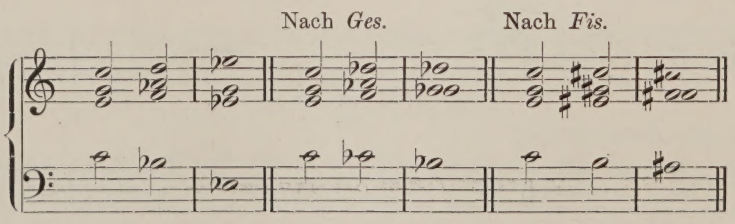
Diese beiden Tonarten haben 4 gemeinsame Töne, wovon zwei, *c* und *g*, im Dreiklange zu *C* liegen. Der Dreiklang zu *C* und die Septharmonie zu *B* in *Es* haben keinen gemeinschaftlichen Ton. Es muss also eine andere der Tonart *Es* naheliegende Harmonie gesucht werden mit dem gemeinsamen Ton *C* oder *G*, z. B.:



Hier haben wir eine vermittelte oder indirekte Modulation.

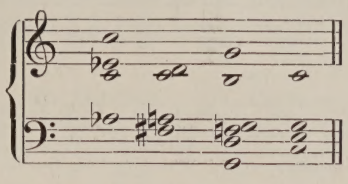
Eine grosse Rolle spielt die unvermittelte Modulation.

Sie besteht darin, dass ohne Rücksicht auf die Gemeinschaftlichkeit eines Tones der Septaccord (oder eine seiner Umkehrungen) derjenigen Tonart eingeführt wird, in die übergegangen werden soll.



Die unvermittelte Modulationsweise bringt sehr häufig ein vollständiges Zerreissen der Harmonie mit sich, wobei jede Härte zu vermeiden ist.

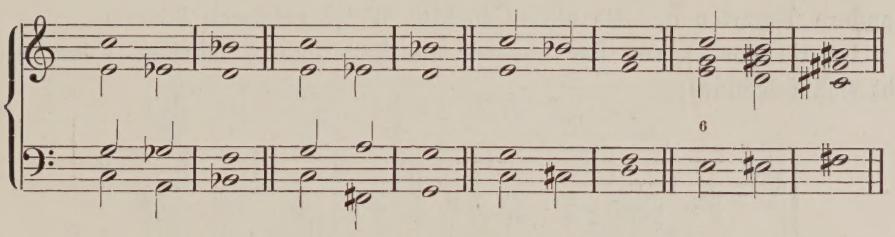
Ein schönes Beispiel findet sich bei Mozart.



Je weniger Harmonien zu einer Modulation angewendet werden, je grösser ist die Wirkung. Die Werke Richard Wagners beweisen diese Behauptung am besten. Keiner seiner Vorgänger bildete das modulatorische Element in solch genialer Weise aus, wie er.

3. Einführung des doppeltverminderten Septaccordes derjenigen Tonart, in die moduliert werden soll.

Hier ist der doppeltverminderte Septaccord aus dem einfachen Mollsystem gemeint, der uns nach Dur und Moll führt; z. B.:



Die Schlussharmonie jeder der vorstehenden Modulation kann Dur oder Moll sein.

4. Modulation durch Enharmonik.

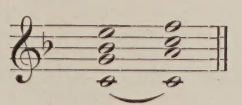
Man wiederhole hier die ganze Lehre von der Enharmonik.

Schon die alten Griechen unterschieden drei Tongeschlechter: Das diatonische, chromatische und enharmonische. Sie kannten das letztere allerdings nur in Bezug auf Mehrdeutigkeit von Tönen, während wir dasselbe auch auf die Mehrdeutigkeit der Accorde erweitern. Die Anwendung der Enharmonik kann von zweierlei Art sein.

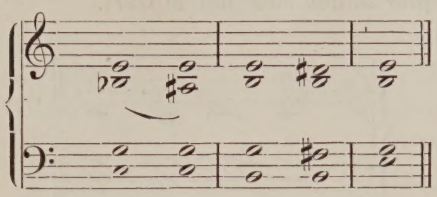
1. Wir notieren einen Ton der leichteren Leseart wegen mit einer ♯-Vorzeichnung statt mit Been, oder

2. wir fassen einen vorhandenen Ton innerhalb einer Harmonie plötzlich anders auf, d. h. wir deuten ihn enharmonisch um. Dadurch verliert derselbe Klang seinen Namen und seine Bedeutung und wird ein Wegweiser für vollständig neue Lösungen in der Harmonie.

Zu 2. wollen wir ein Experiment mit den Tönen b und *ais* machen.



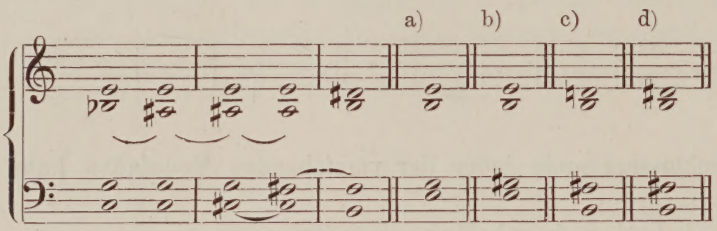
Dieses *B* zeigt auf Fdur oder Fmoll hin, und im höchsten Falle auf 2—3 Trugharmonien der allernächstliegenden Tonarten.



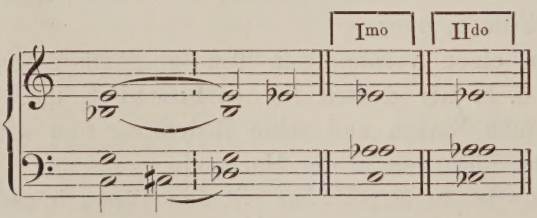
Fassen wir das *B* als *Ais* auf, so gelangen wir modulatorisch auf dem einfachsten Wege (durch das übergreifende Mollsystem) von Fdur nach Emoll. — Man kann von jedem Septaccorde aus (die Septe enharmonisch verwechselt) dieses Experiment machen und gelangt dadurch jedesmal in eine andere Tonart.

So würde man vom Septaccord in Esdur $\begin{pmatrix} As \\ F \\ D \\ B \end{pmatrix}$ nach Dmoll gelangen usw. (*As* als *Gis* aufgefasst). Würden wir nun zu dieser enharmonischen Verwechslung noch in anderen Stimmen chromatische Rückungen vornehmen, so würden wir in andere Tonarten auf die allereinfachste Weise gelangen können.

Ist die Tonart, von der aus wir die Experimente machen, Fdur, so ergiebt sich folgendes:



Hier steht uns der Modulationsweg nach Emoll, Edur, Hmoll, Hdur offen. Bei a, b, c, d muss man sich jedesmal die abschliessende (die Tonart, in die moduliert werden soll) Vollkadenz, welche die Tonart erst befestigt und feststellt, hinzudenken oder spielen. Durch die chromatische Rückung im 2. Takte gelangen wir in ganz andere neue Tonartgebiete nach der Seite der *Be*-Tonarten, durch Enharmonik des Basses.

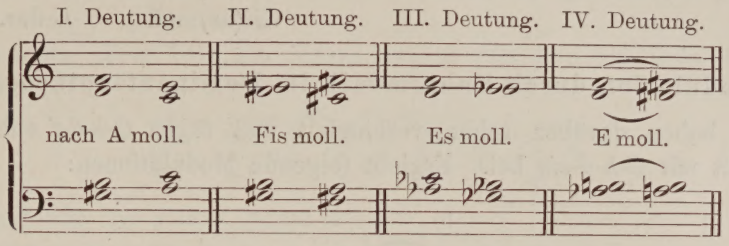


Wir fassen hier das *Cis* plötzlich als *Des* auf und gelangen auf kürzestem Wege ohne allen Zwang und ohne alle Bizarrie in die Fdur fern-

gelegenen Tonarten Asdur, Asmoll. Bei *IIdo* fassen wir das E im 2. Takte als *Fes* auf.

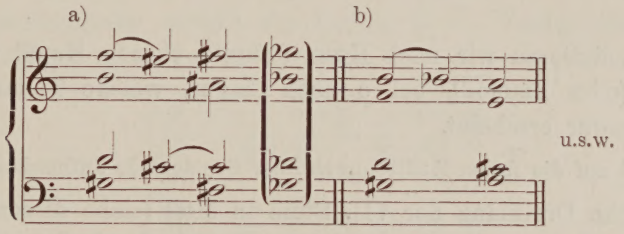
(Siehe enharmonische Accorde.)

Seine vierfache Deutungsfähigkeit ist besonders geeignet, ihn zu einem ganz hervorragenden Modulationsmittel zu stempeln.

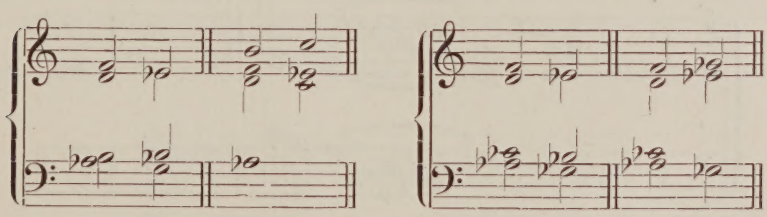


Durch diese enharmonische Verwechslung kann von Amoll nach Fismoll, — Hmoll, — Edur, — Ddur, — Esmoll — usw. moduliert werden.

Gis-h-d-f kann gedeutet werden als *As-h-d-f*, oder als *As-ces-d-f*, oder als *Gis-h-d-eis*. Je nach seiner Deutung ist seine Modulationsweise beschaffen.

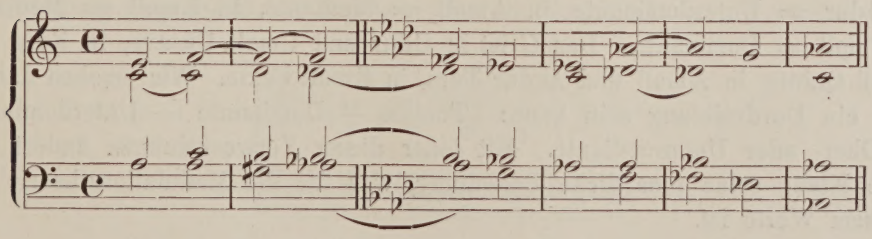


Bei a nach Dur oder Moll.



(Siehe enharmonische Verwechslung des übermässigen Dreiklanges.)

Von Amoll nach Asdur.

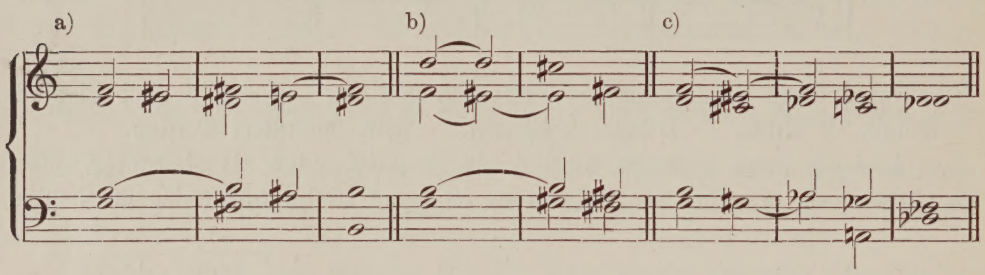


Diese Modulation ist zu schreiben und zu spielen:

Von	D moll	nach	Des dur.	Von	E moll	nach	Es dur.
„	G moll	„	Ges dur.	„	H moll	„	B dur.
„	C moll	„	H dur.	„	Fis moll	„	F dur.
„	F moll	„	E dur.	„	Cis moll	„	C dur.
„	B moll	„	A dur.	„	Dis(es) moll	„	D dur.
					Gis(as) moll	„	G dur.

Modulation durch Enharmonik im Dominantseptaccord.

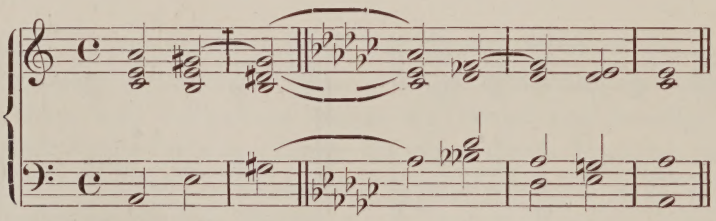
Wir haben darüber schon verhandelt und fügen *G-h-d-f* enharmonisch verwechselt mit *G-h-d-eis* bei. Ergiebt folgende Modulationen:



Bei a modulieren wir nach H dur (könnte ebenso H moll stehen), bei b nach Fis dur (oder Fis moll), bei c nach Cis dur, welche Tonart hier enharmonisch in Des dur erscheint.

Hier wird auf die freien Auflösungen aller Septaccorde aufmerksam gemacht.

Der weiche Dreiklang der VII. Stufe in Moll (siehe diesen) und der auf ihm aufgebaute Septaccord eignen sich vorzüglich durch ihre Enharmonik zu Modulationen.



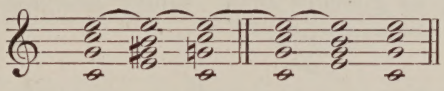
In allen Moll-Tonarten zu spielen.

Die Mehrdeutigkeit der Accorde ist noch in anderer Weise möglich. Z. B. der C dur-Dreiklang ist in C dur = Tonika, in F dur = Dominante, in in G dur = Unterdominante, in A moll = Mediante, in E moll = Mediante, in F moll = Dominante. Das *C* ist in C dur und C moll Oktave, in F dur und F moll Quinte, in A moll und As dur Terz, in E moll Sexte. Wir ersehen daraus, dass ein Durdreiklang sein kann: Tonika — Dominante — Unterdominante — Ober- oder Untermediante. Mit jeder dieser Verwechslungen ändert derselbe Klang seine tonartliche Bedeutung, was für die Modulationstheorie von grossem Werte ist.

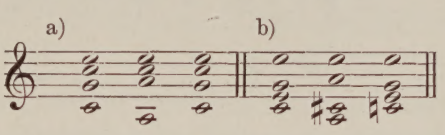
Ein Molldreiklang kann nie Ober-Dominantdreiklang sein, da er durch seine kleine Terz keine Leiteigenschaft besitzt. Wir können von Cdur aus direkt in die vorstehend angeführten Tonarten wandern.

Transponieren wir diese direkten Ausweichungen auf alle anderen Tonarten, so gelangen wir naturgemäss in ganz andere Tonartgebiete. Z. B. vom grossen Dreiklang auf *D* oder *As* usw. — Der Cdur-Dreiklang enthält die Terz *E*.

Fassen wir diese Terz als Oktave auf, so gelangen wir direkt nach Edur oder Emoll.

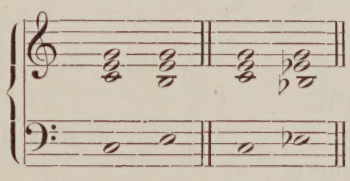


Fassen wir das *E* als Quinte auf:



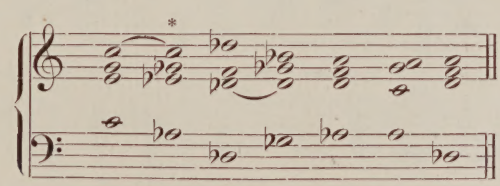
Bei b stände uns der Weg nach Ddur oder Dmoll offen, statt nach Cdur zurückzugehen.

Der Cdur-Dreiklang enthält die Quinte *G*. — Fassen wir z. B. diesen Ton als Terz auf, so gelangen wir direkt:

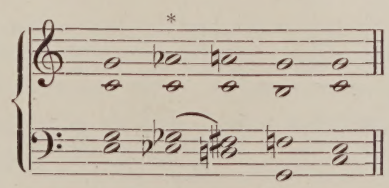


Solche Experimente müssen von allen Dreiklängen aus gemacht werden, so dass der Übende schon durch diese einfachste Art von Enharmonik, ohne Beihilfe der Chromatik, ein grosses Modulations- und Harmoniematerial in Händen hat.

Eine häufig auftretende Modulation in der neueren Musik ist folgende:



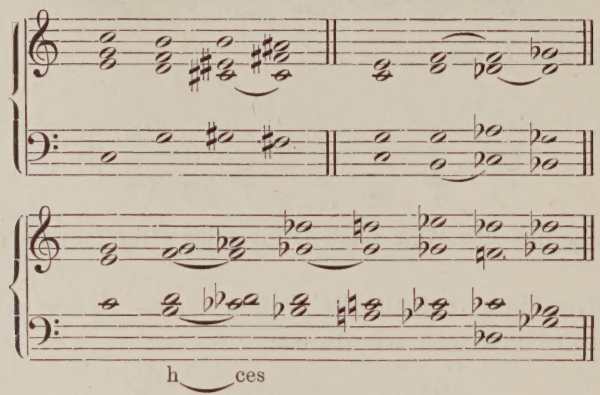
Diese Modulation tritt uns als chromatische Durchgangsrückung vorübergehend häufig entgegen und führt grösstenteils wieder in die Ursprungstonart zurück.



Hier ist der modulatorische Weg durch die zweite Umkehrung des Accordes bei * gefunden worden. Die plötzliche Auffassung des *Ges* als *Fis* führt uns wieder zurück in die Ausgangstonart *C* auf dem scheinbaren Umwege über G dur, durch den Septaccord *D-fis-c-a*, der in den Septaccord auf *G* mündet und seine natürliche Lösung nach *C* findet.

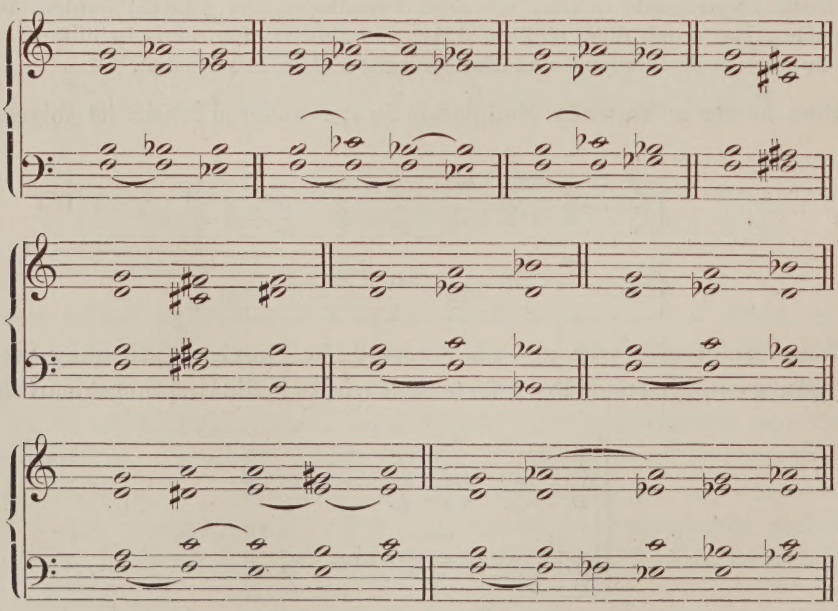
* * *

Indirekte Modulationen müssen durch die beiden Septaccorde bewerkstelligt werden, oder durch allmähliche chromatische Rückungen einer oder mehrerer Stimmen, einzeln oder zu gleicher Zeit. Einige Beispiele sollen uns dies veranschaulichen.



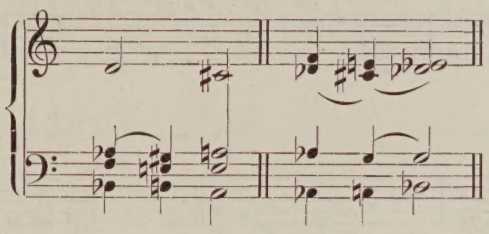
Derartige Versuche müssen von allen Tonarten nach allen Dur- und Molltonarten gemacht werden.

Auf dem Basstone des Sekundaccordes in *C* (*f g h d*) können wir folgende Modulationen erklingen lassen:



Diese Beispiele zeigen, welche grossen Mittel wir durch die Enharmonik besitzen, um Modulationen auszuführen. Die Enharmonik besteht hier darin, dass wir uns das *F* von Cdur aus jedesmal in einer anderen als dieser Tonart denken, dadurch ändert sich jedesmal die harmonische Bedeutung dieses Tones *F* und seine intervallische Stellung zum Accord. Durch ersteres Verfahren gelangen wir in die entfernten Tonarten, durch letzteres zur richtigen Lösung des Tones selbst.

Klänge wie:

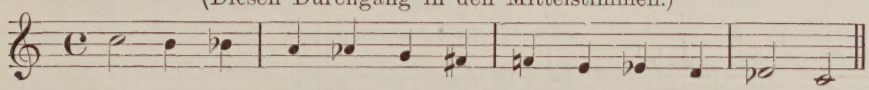


sind häufige Erscheinungen und beweisen, wie nahe unsere Tonarten alle miteinander durch unser enharmonisches Tonsystem verwandt sind. Um in dieser Disziplin Klarheit zu erlangen, müssen wir unsere drei Tonsysteme nebeneinander stellen, um die Mehrdeutigkeit eines Tones zu veranschaulichen (Seite 3).

5. Modulation durch den chromatischen Durchgang.

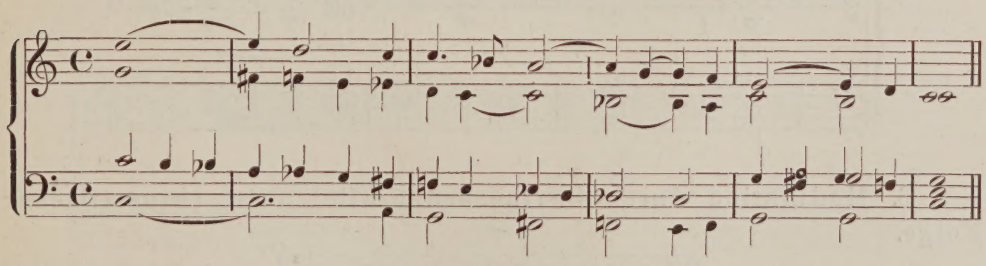
Man muss sich derartige Durchgänge gleichsam als Cantus firmus selbst vorschreiben, und man wird mit grossem Nutzen solche Übungen gemacht haben. Z. B.:

(Diesen Durchgang in den Mittelstimmen.)



Die Harmonisierung solcher Vorlagen ist für den Anfang nicht so leicht, aber wie überall, so macht auch hier Übung den Meister.

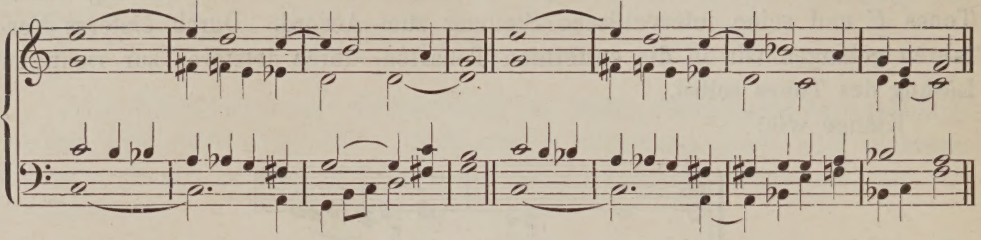
Wir wollen den Versuch machen und ohne Rücksicht auf die Reinheit des vierstimmigen Satzes diesen Durchgang harmonisieren.



Durch diese chromatischen Durchgänge bilden sich vorübergehende Modulationen der verschiedensten Art. Diese vorübergehenden Modulationen können aber auch beliebig in bleibende, in wirkliche Ausweichungen nach anderen Tonarten umgewandelt werden.

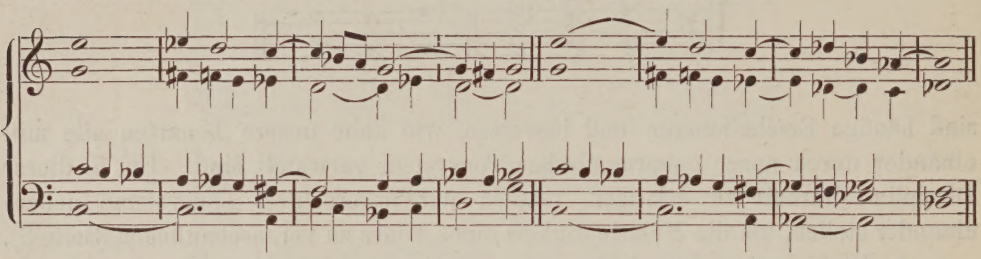
So könnten wir in diesem Beispiele von C dur aus mittels des chromatischen Durchganges gelangen nach:

1. Nach G dur.



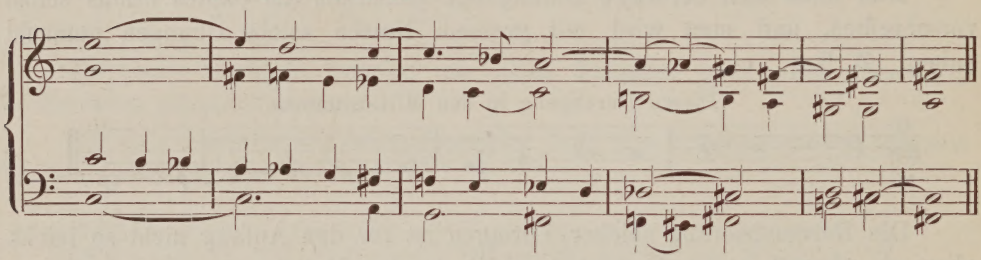
2. Nach F dur.

3. Nach G moll.



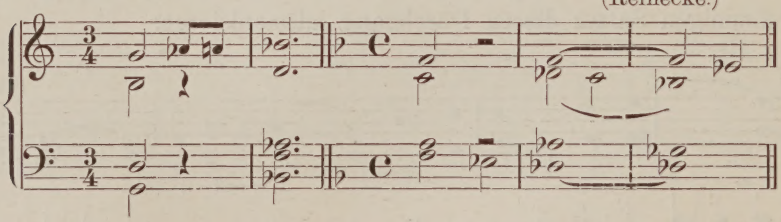
4. Nach Des dur.

5. Nach Ges moll oder Fis moll.

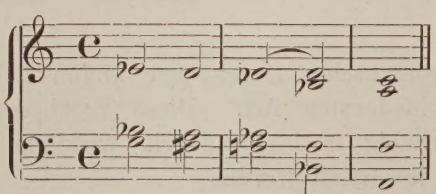


Hieher gehören die Beispiele:

(Reinecke.)

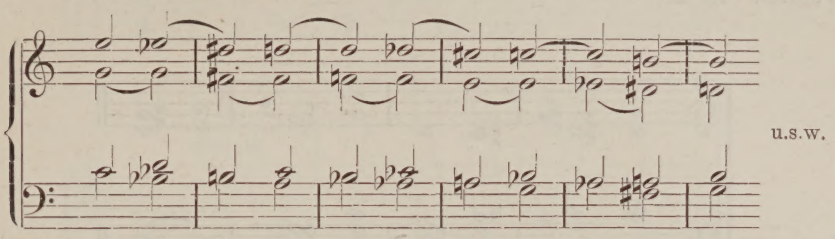


6. Modulation durch Sextaccordparallelen in chromatischer Folge.



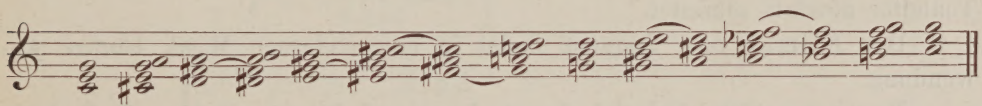
7. Modulation durch Harmonieverschiebung (Klimax, Treppe, Leiter).

Ein grossartiges Modulationsmittel ist die sogenannte Sequenz, Klimax oder Harmonieverschiebung, die harmonische Rückung diatonisch oder chromatisch aufwärts oder abwärts. Diese Harmonieverschiebungen können stufenweise oder sprungweise auftreten. Z. B. stufenweise, chromatisch abwärts:

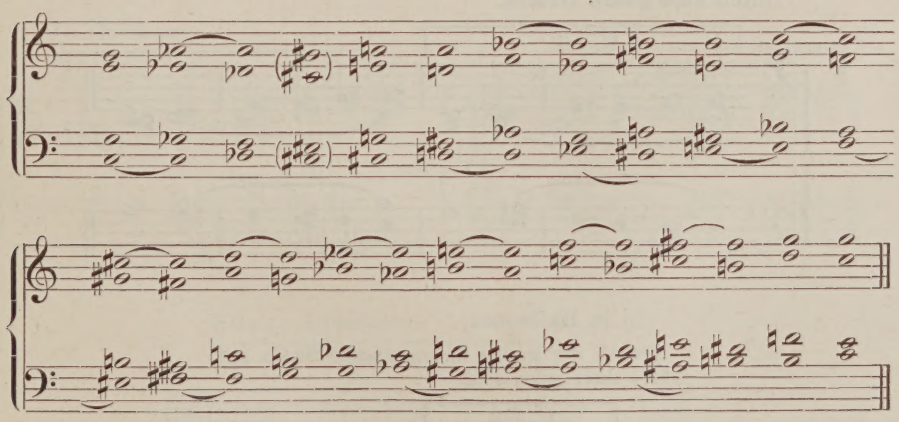


Wir können hier von C dur nach: As dur, H dur, B dur, A dur, G dur gelangen.

Die chromatischen Rückungen nach aufwärts führen uns ebenfalls in neue Gebiete.



Das ist die einfachste Art dieser Rückungen. Führen wir dieses Beispiel nun vollständig mit enharmonischen Verwechslungen und chromatischen Rückungen zugleich aus, so gelangen wir in alle Tonarten des Quintenzirkels und in alle Tonarten des chromatischen und enharmonischen Systems.

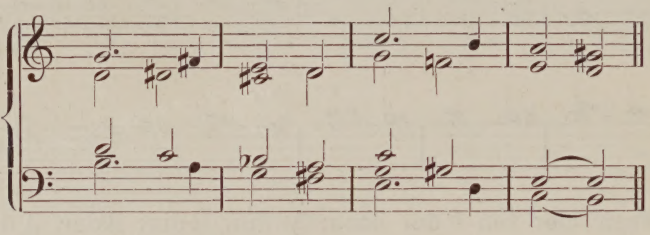


Man verwechsle in diesem Beispiele enharmonisch: Des dur mit Cis dur, Es dur mit Dis dur, Fis dur mit Ges dur, As dur mit Gis dur, H dur mit Ces dur.

Man wird dadurch unser ganzes chromatisches und enharmonisches System erkennen.

Man beachte hauptsächlich hier die mit ⁀ verbundenen Töne, die teilweise die Rolle von Ligaturen, teilweise die Rolle enharmonischer (gleichlautender) Bindungen spielen. Beide Bindungsarten sind von Wichtigkeit, da jene Modulationen am besten klingen, die gemeinschaftliche Töne mit dem Accorde haben, von dem aus moduliert wird.

Beethoven hat in seinen Sonaten und Symphonien öfters solche Rückungen angewendet. Z. B.:



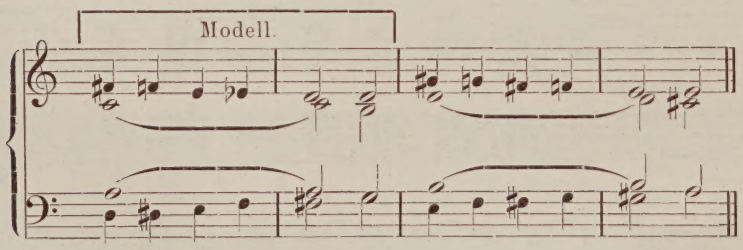
Diese Sequenz geht sprungweise aufwärts. Interessant an diesem Beispiele ist, dass trotz der sprungweisen Rückung der ersten zwei Takte der Bass eine Tonleiter abwärts schreitet.

Die Klimax oder Sequenz findet in der modernen Musik häufige Anwendung.

Man lasse solche Beispiele konstruieren und fleissig spielen. Z. B. lasse man das Folgende zuerst in Ganz- und dann in Halbtönen aufwärts steigend durch eine Oktave spielen:

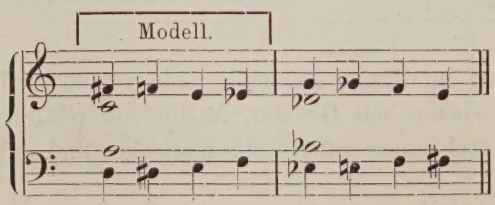
a) in Ganztönen.

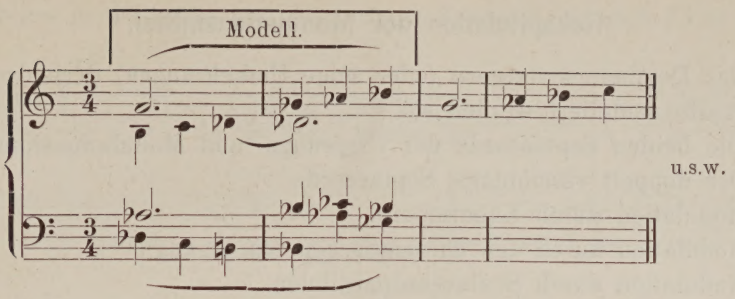
Durch eine ganze Oktave.

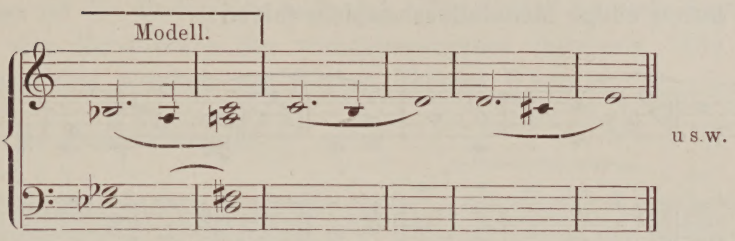


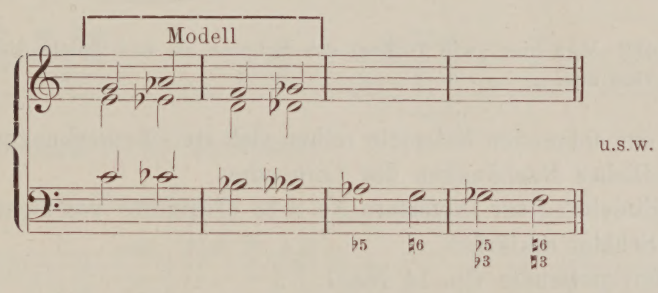
b) in Halbtönen.

Durch die ganze chromatische Skala aufwärts durchzuspielen

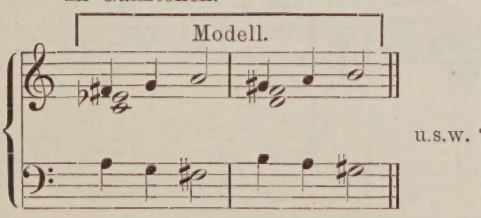




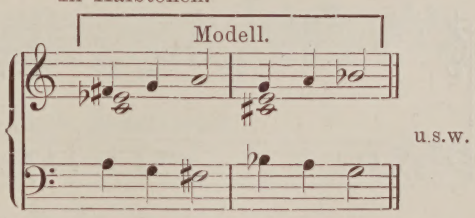




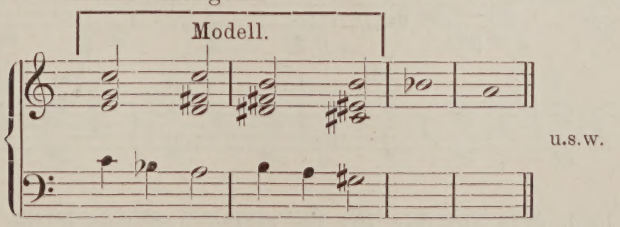
In Ganztönen.



In Halbtönen.



Klimax absteigend.

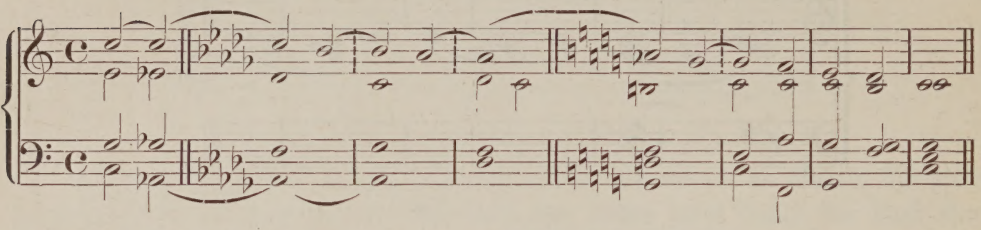


Man wiederhole hier alles zum Kapitel „Sequenz“ Gehörige.

Rekapitulation der Modulationsmittel.

1. Der Dominantseptaccord (oder seine Umkehrungen) derjenigen Tonart, in die moduliert werden soll.
2. Die beiden Septaccorde der Ursprungs- und Modulationstonart.
3. Der doppelt verminderte Septaccord.
4. Modulation durch Enharmonik.
5. Modulation durch den chromatischen Durchgang.
6. Modulation durch Sextaccordparallelen.
7. Modulation durch Harmonieverschiebung. (Sequenz, Klimax.)

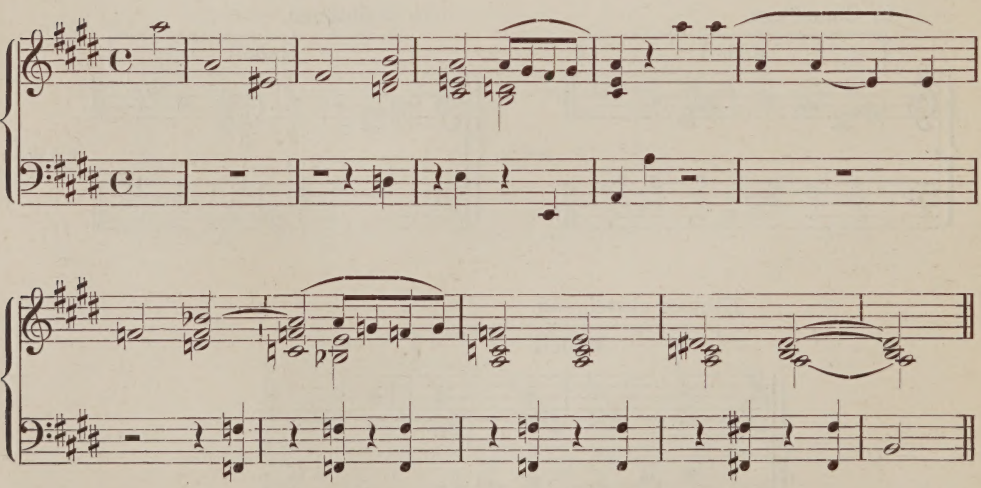
Wir lassen einige Modulationsbeispiele folgen:



Der Schüler legt hier (wie früher) ein Schema an und spielt diese Modulation von allen Tonarten aus.

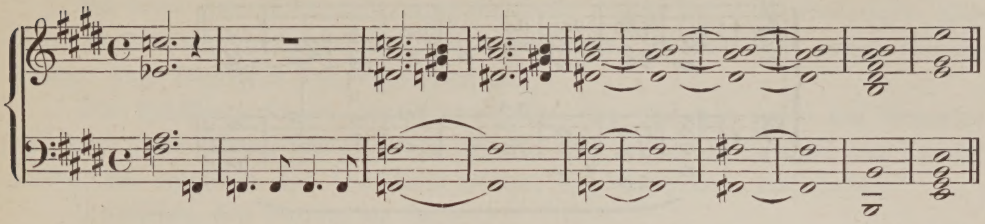
An die nun folgenden Beispiele reihen sich stets Bemerkungen des Lehrers und ein gründliches Nachdenken des Lernenden.

1. Die Einleitung zur Ouverture No. 2 zu „Leonore“ von Beethoven werde dem Schüler erklärt.
2. Beethoven Sonate Op. 14 No. 1.



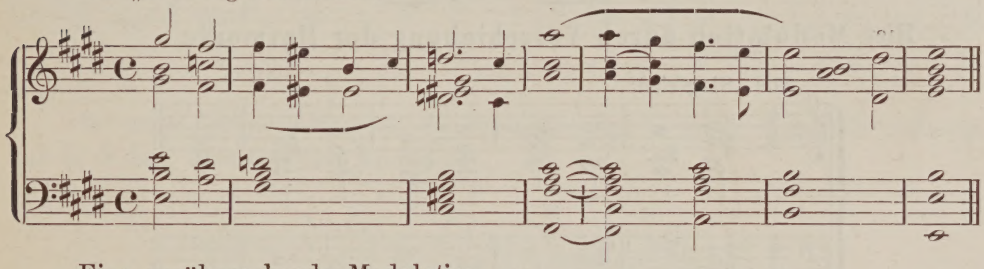
Hier ist besonders auf das *Eis* im ersten und das *F* im sechsten Takte aufmerksam zu machen.

3. Weber moduliert in der Jubelouverture von B dur nach E dur wie folgt:



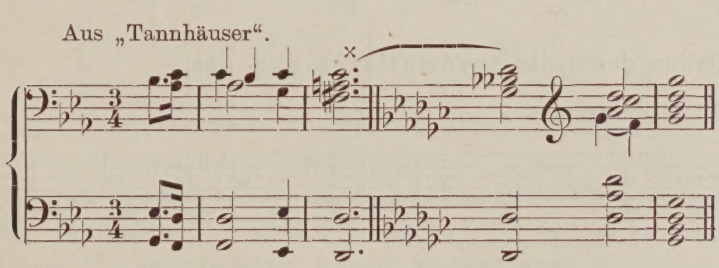
Es und *dis* sind hier enharmonisch verwechselt. Durch Einführung des *Fis* im Bass ist die Modulation vollendet. Der darauf folgende Septaccord ist nur noch eine Verstärkung der vorausgegangenen Harmonie. Die folgenden Modulationen sind sämtlich aus Werken Richard Wagners:

Aus „Der fliegende Holländer".



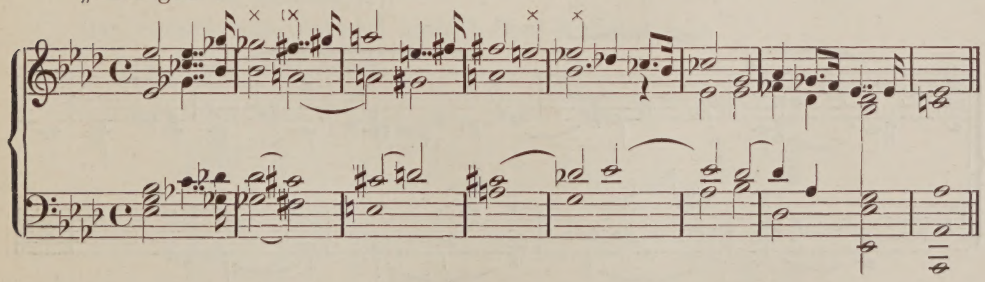
Eine vorübergehende Modulation.

Aus „Tannhäuser".



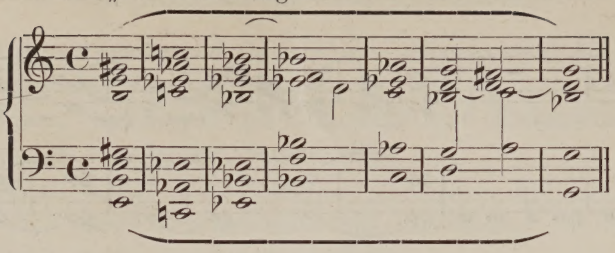
Die Ausweichung geschieht bei × durch Enharmonik.

„Lohengrin".

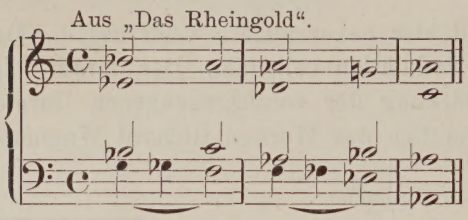


Hier ist besonders die Enharmonik des zweiten und fünften Taktes zu beachten.

Aus „Die Meistersinger“.

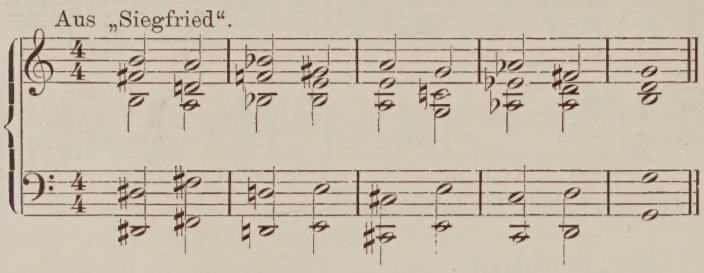


Aus „Das Rheingold“.



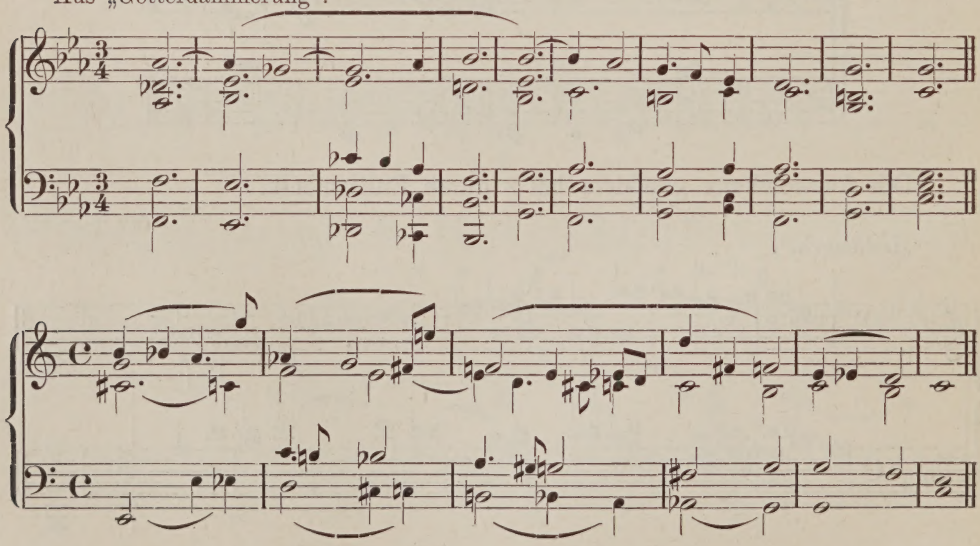
Hier Modulation durch Verschiebung der Harmonie.

Aus „Siegfried“.



Modulation durch die chromatische Sequenz.

Aus „Götterdämmerung“.



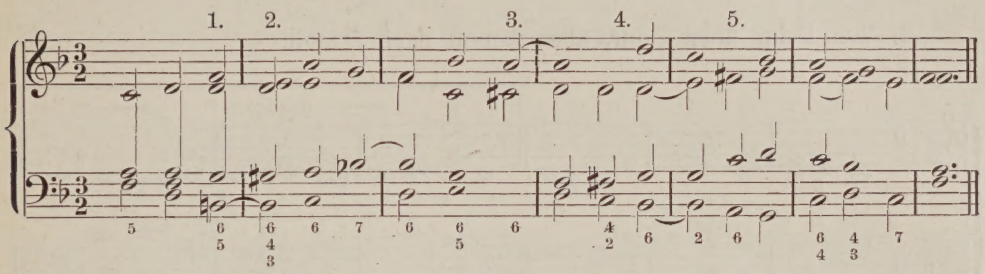
Modulation durch den chromatischen Durchgang in der untern Mittelstimme.

Lehrverfahren zum Kapitel Modulation.

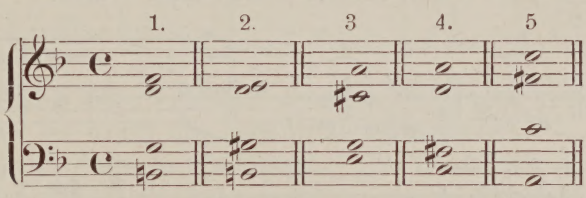
Ich habe das Richtersche Aufgabenbuch empfohlen und wiederhole hier diese Empfehlung ausdrücklich. Bei dem Kapitel „Modulation“ dieses Buches schlage man folgendes Lehrverfahren ein:

Der Schüler setzt die bezifferten Bässe aus und hat dabei auf Satzreinheit und guten Klang besonders zu sehen. Ich wähle ein Beispiel aus diesem Buche und empfehle das Verfahren genau, wie angegeben, einzuhalten.

Aussetzen des bezifferten Basses:



In erster Linie suche man die tonartfremden Accorde auf. Wir befinden uns in F dur. Tonartfremd hind hier:



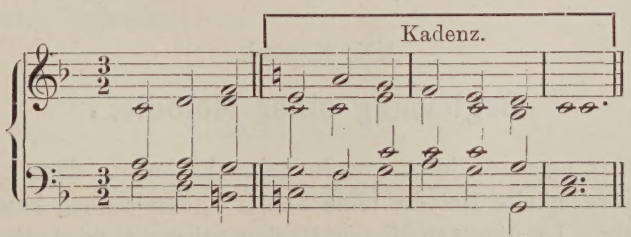
Das ganze Beispiel enthält nur vorübergehende Modulationen, da wir am Schlusse zu der Ursprungstonart zurückkehren.

Diese Beispiele müssen aber dahin nutzbar gemacht werden, dass diese Modulationen zu bleibenden verwendet werden. Hierbei ist zu merken:

1. Sobald der modulierende Accord angeschlagen ist, hat man sich sofort diejenige Tonartvorzeichnung zu denken, in die der Accord überleitet,
2. hat man die Tonart, in die der Accord überleitete, mit einer vollen Kadenz zu befestigen.

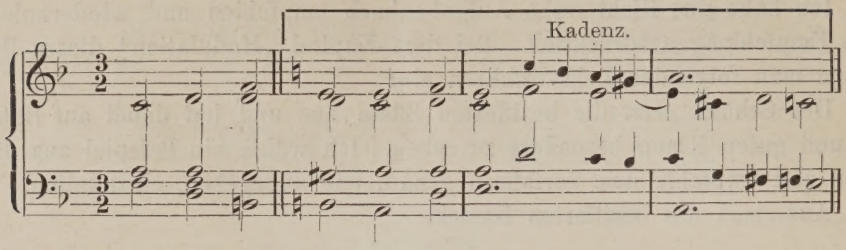
Das vorstehende Beispiel enthält fünf Modulationen.

1. Von F dur nach C dur.

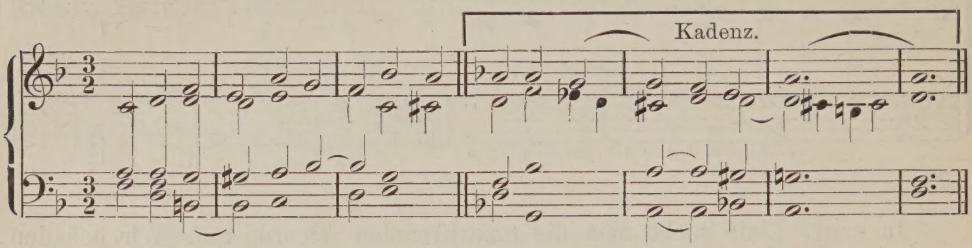


Dass hiebei alle Arten von Kadenzen Verwendung finden, ist selbstverständlich.

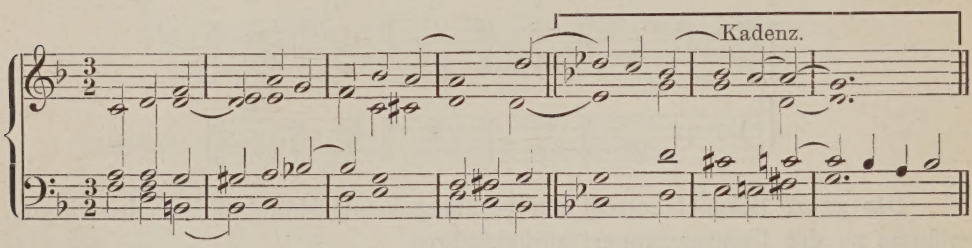
2. Von F dur über C dur nach A moll.



3. Von F dur über C dur, über A moll nach D moll.



4. Von F dur über C dur, A moll, D moll nach G moll.



5. Die fünfte Modulation geht ebenfalls nach G moll.

In dieser Weise sind alle Beispiele des Richterschen Übungsbuches zu behandeln, der Erfolg wird für Lehrer und Schüler ein gleich erfreulicher sein.

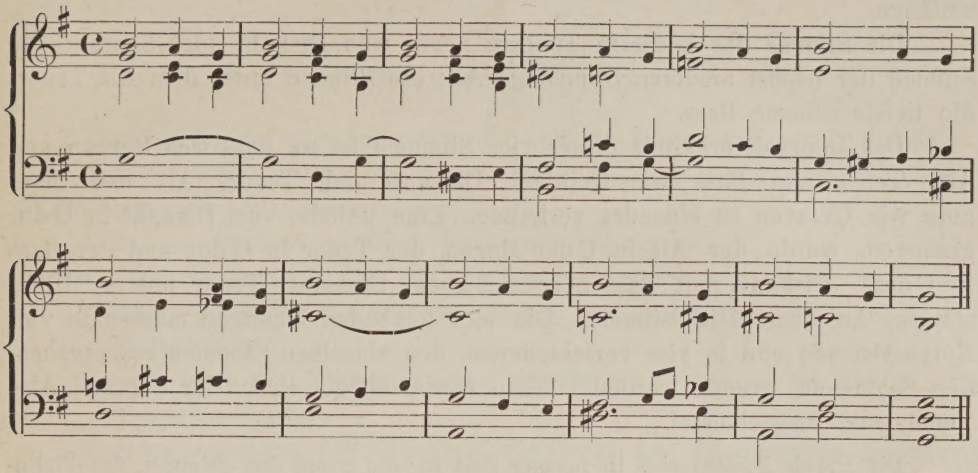
Man lege bei jedem Beispiele ein Schema von allen Tonarten aus an, wie schon gezeigt, und spiele die Modulationen von allen Tonarten aus mit der abschliessenden Kadenz.

XX. Kapitel.

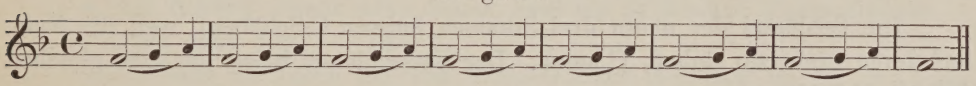
Begleitung einer Melodie.

Der Schüler muss es jetzt soweit gebracht haben, dass er jede vorgesungene oder vorgespielte Melodie ohne Fehler nachschreiben kann. Das werde jeden Tag geübt. Ist die Melodie zu Papier gebracht, wird dieselbe in ganz gleichen rhythmischen Harmonien begleitet. Ist das geschehen, sucht man die

gefundenen Harmonien mit Vorhalten, diatonischen und chromatischen Durchgängen auszuschmücken. Hiebei ist besonders zu bemerken, dass ein und derselbe melodische Gedanke konsequent verschieden harmonisiert werden muss; z. B.:



Aufgabe.



Es ist natürlich das vorgeführte Beispiel als Muster einer Melodie nicht zu betrachten, nur sei damit das Lehrverfahren angezeigt.

Hier sei auf die Stelle im Tannhäuser: „Im Traum war mir's“ etc. (kleiner Klavierauszug pag. 30 im 18. Takt und folgende) hingewiesen.

Das Lehrverfahren ist folgendes:

1. Nachschreiben einer vorgetragenen Melodie;
2. Harmonisierung in der Diatonik im gleichmässigen Rhythmus;
3. Ausschmückung durch diatonische Vorhalte;
4. Ausschmückung durch diatonische und chromatische Durchgänge.

Man übe das in dieser Weise nur mit zehn Beispielen, und man wird den enormen Erfolg bald gewahren.

Fleissiges Begleiten unserer Urmelodie (der Tonleiter) in allen Stimmen als Cantus firmus führt am sichersten zum gewünschten Ziele. Bei gegebenen Melodien, Chorälen etc. ist es eine Hauptsache, dass der Schüler zuerst die Modulationspunkte aufsucht.

XXI. Kapitel.

a) Der vierstimmige gemischte Vokalsatz.

Unter Stimme versteht man das menschliche Sprach- oder Gesangsorgan in tonerzeugender Thätigkeit. Geschieht dieses Tonerzeugen von einer Person,

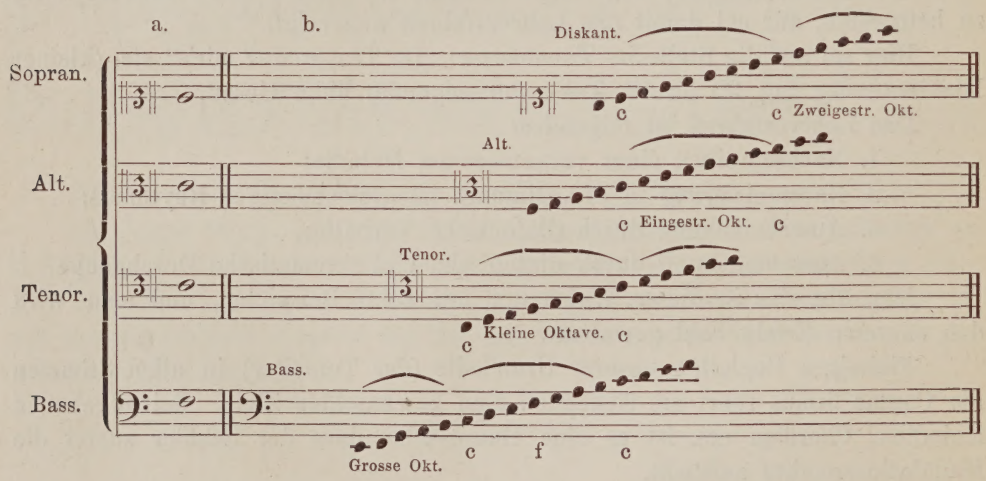
so ist der Gesang einstimmig; tritt eine zweite Stimme in begleitender Eigenschaft hinzu, zweistimmig; eine dritte unter gleichen Verhältnissen, dreistimmig, und eine vierte, vierstimmig. Da die Stimmlagen der Menschen nicht die gleichen sind, entstehen verschiedene Tonhöhen, Tontiefen und Tonumfänge.

Die Stimme der höchsten Tonlage nennt man Diskant oder Sopran; die Stimme der nächst niederen Stimmlage Alt; die Stimme unter dem Alt Tenor; die tiefste Stimme Bass.

Das Intervallverhältnis dieser vier Stimmen ist so, dass sich Sopran und Alt, Tenor und Bass wie Quinten, Diskant und Tenor, Alt und Bass aber wie Oktaven zu einander verhalten. Eine Melodie vom Diskant in G dur gesungen, würde der Alt in C dur singen, der Tenor in G dur und der Bass in C dur. Diskant und Bass heissen äussere Stimmen, Tenor untere Mittelstimme, Alt obere Mittelstimme. Die hier folgenden Übungen müssen in vier Notensystemen und in vier verschiedenen, den einzelnen Stimmen entsprechenden Schlüsseln, gesetzt werden. Diese vier Schlüssel sind: der Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel.

Die Praxis bedient sich in neuerer Zeit für die ersten drei Stimmen des Violinschlüssels, was für die Schule absolut zu verwerfen ist.

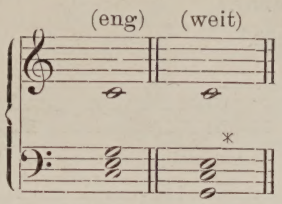
Die Schlüssel der obern drei Stimmen heissen C-Schlüssel, weil die Note, auf deren Linie sie stehen, *C* heisst. Der Bassschlüssel heisst aus dem gleichen Grunde F-Schlüssel.



Die bei a angefügten Noten stehen auf der Linie des jeweiligen Schlüssels und heissen im Sopran, Alt und Tenor *C*, im Bass *F*. Bei b ist der Umfang jeder Stimme angegeben. Das ist nun individuelle Gabe des Sängers und der Sängerin, den Stimmumfang um einige Töne nach der Höhe oder Tiefe zu erweitern.

Im gemischten Vokalsatze herrscht die weite Lage (offene Lage) vor. Doch erscheinen auch Harmonieverbindungen in enger Lage, je nachdem es

die Stimmführung und ein schöner Klang erfordern. Es giebt jedoch Accorde: die gar nicht in weiter Lage gebracht werden können, z. B.:



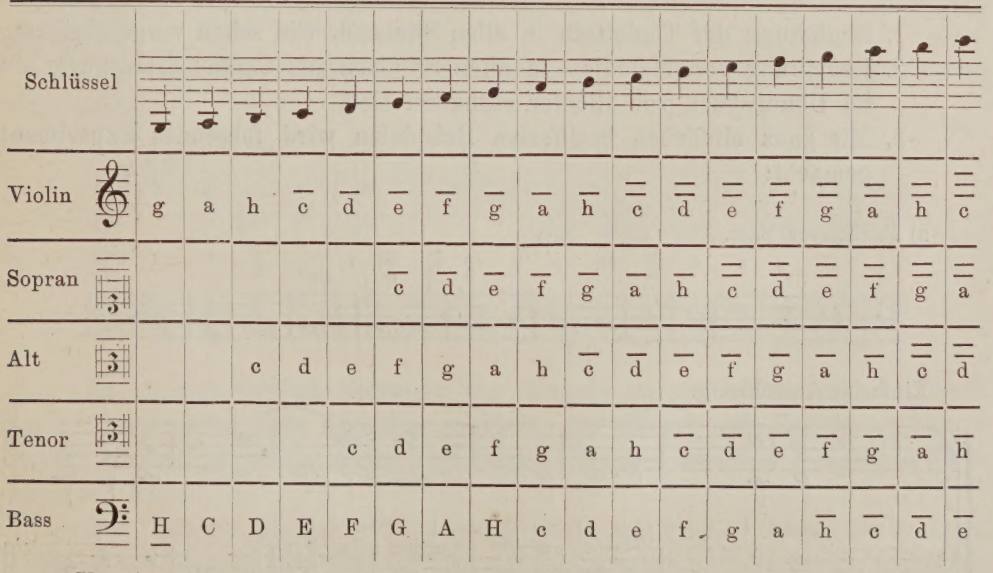
Hier würde ein $\frac{6}{4}$-Accord, also ein anderer Accord entstehen, überhaupt der Bass sich ändern, was in diesem Falle durchaus nicht geschehen darf. (Siehe enge und weite Harmonie).

Das Lehrverfahren in dieser Sache sei folgendes:

1. Der Schüler schreibe die Kadenzen sämtlicher Tonarten, und zwar zuerst einfach, dann mit diatonischen und chromatischen Vorhalten und Durchgängen;
2. dem folgt die Harmonisierung sämtlicher Tonleitern immer mit der Scala im Sopran;
3. Harmonisierung von Choralmelodien und das Ausschreiben bezifferter Bässe;
4. der Schüler wende alles bisher Erlernte zu kleinen Kompositionen — aber ohne Text — an.

Die Übung im Lesen der vier verschiedenen Schlüssel ist für den Fachmusiker unumgänglich nötig. Er wähle hierzu die 3. Stufe der Chorübungen von Fr. Wüllner.

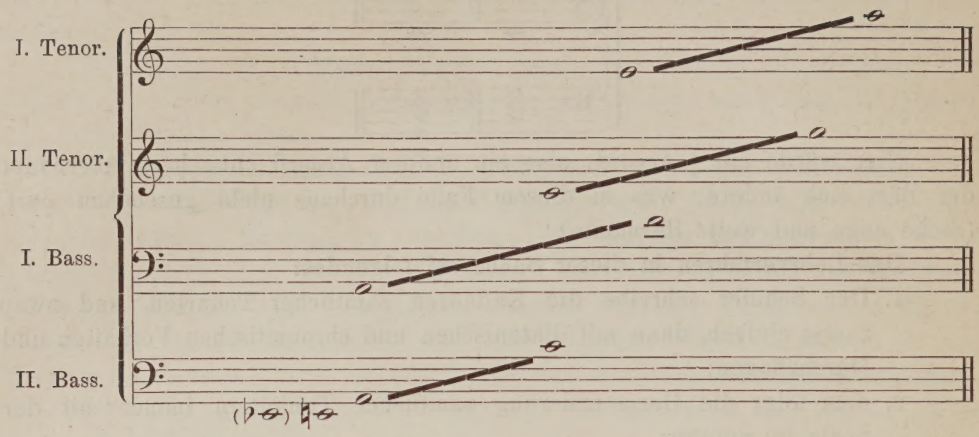
1. Wird dadurch das Partiturlesen vorbereitet,
2. wird die Kunst des Transponierens hiedurch allein möglich.



Von jetzt ab werde der Schüler angehalten, in Gegenwart des Lehrers sich am Klavier oder auf der Orgel in der freien Phantasie zu üben.

b) Der Männerchorsatz.

Umfang: I. und II. Tenor.
I. und II. Bass.



Im Männerchorsatz herrscht die enge Lage vor.

Man hat sich die beiden Tenorstimmen transponierend eine Oktave tiefer zu denken, als sie geschrieben sind.

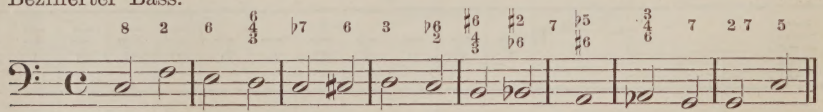
Gute Muster zu studieren ist das Beste.

Empfehlenswerte moderne Autoren hierzu sind: Bruch, Rheinberger, Hegar, Thuille, Meyer-Olbersleben, Wüllner, Draesecke, Brahms etc. Man lernt immer nur an guten Mustern Gutes.

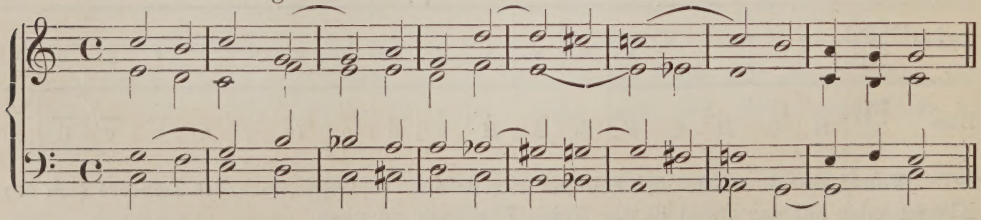
Vorarbeiten für den einfachen Kontrapunkt.

1. Begleitung der Tonleitern in allen Stimmen, wie schon vorgeschrieben.
2. Begleitung von Melodien in allen Stimmen als Cantus firmus, wie sie im Übungsbuch von Richter enthalten sind.
3. Mit ganz einfachen bezifferten Beispielen wird folgendes Experiment gemacht:

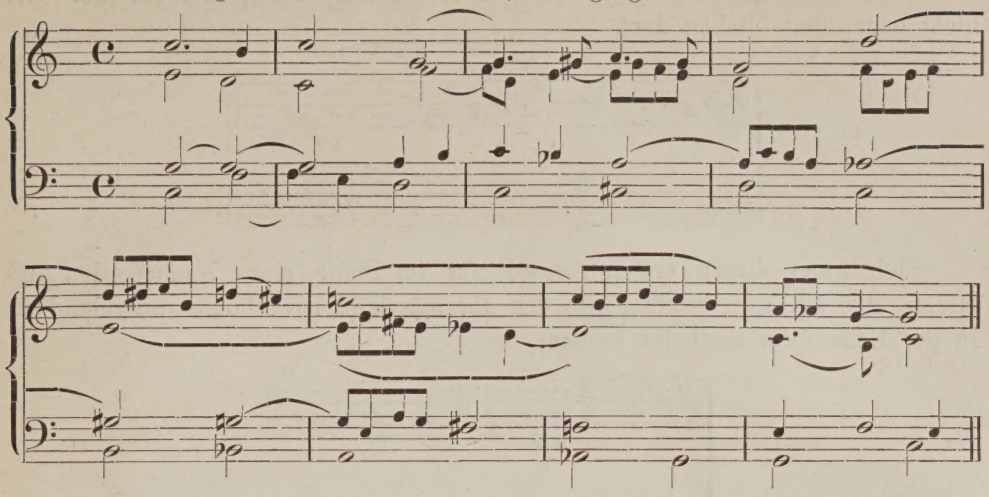
a) Bezifferter Bass.



Einfache Ausführung.



Ausschmückung mit einfachen Vorhalten, Durchgangsnoten usw.



Bei diesen Arbeiten ist zu beachten, dass der Bass nur dann geändert werden darf, wenn das ursprünglich Fundamentale der Harmonie nicht den Charakter verliert.

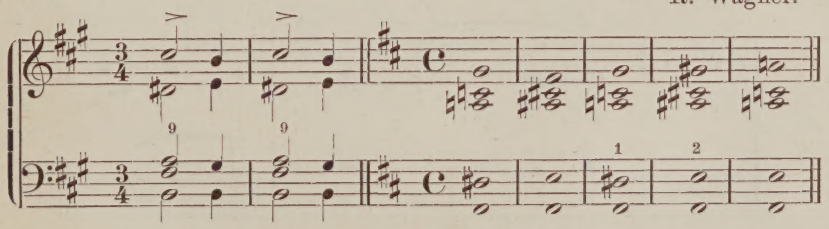
Nachtrag zum Nonaccord.

Dieser Accord (Fünfklang) wird von mehreren neuen Theoretikern vollständig aus dem Harmoniesysteme verbannt und nur als Vorhaltsaccord findet er Gnade.

Auch ich gehörte früher zu diesen Theoretikern. Durch meine lange Erfahrung aber bin ich für den Geächteten wieder besser gestimmt worden. Besonders ist es R. Wagner, der mich in diesem Punkte belehrte, dass der Nonaccord seine vollste Existenzberechtigung in unserem modernen Harmoniesysteme hat.

Wie will man folgende Stellen erklären, ohne den Nonaccord gelten zu lassen?

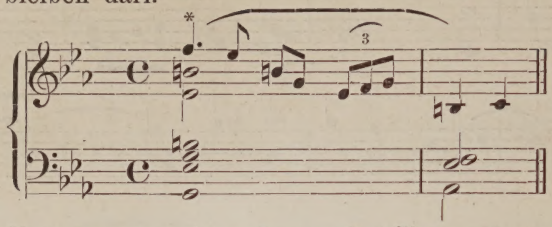
R. Wagner.



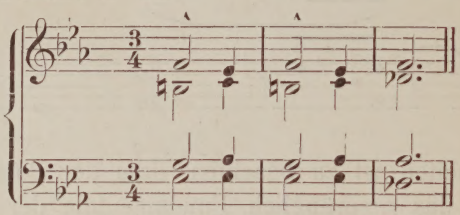
Aus diesem zweiten Beispiele von Wagner ist ersichtlich, dass die None eines Nonaccordes sich durchaus nicht in die Oktave des Basses auflösen muss, sondern dass ein Nonaccord sogar in einen zweiten Nonaccord fortschreiten kann.

Hier handelt es sich offenbar nicht mehr um einen Vorhalt der Oktave, sondern um Harmonien, die vollkommen selbständig auftreten und nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einem harmlosen Vorhalte haben.

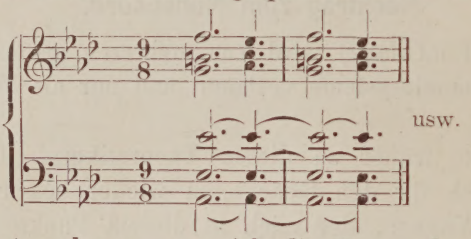
L. Thuille konstruiert in seinem „Lobetanz“ einen Accord, der hier nicht unerwähnt bleiben darf.



Ich kann diesen ersten Accord nur im Sinne eines Nonaccordes auffassen, der auf dem Sextaccorde des übermässigen Dreiklanges aufgebaut ist In der Grundform erscheint er uns:

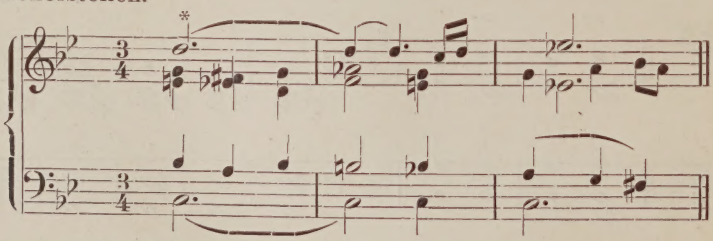


und wir erinnern uns seiner beim Gedenken an das Rheintöchter-Terzett, nur dass Wagner diesem Accorde den Orgelpunktston *As* anfügt.



Als interessant und neu muss ich die Verwendung des Accordes durch Thuille bezeichnen, besonders in seiner obenstehenden Lösung. (Man vergleiche beide Lösungen.)

Ich muss noch ein Beispiel aus den „Meistersingern“ zu meiner Rechtfertigung hieherstellen.



Der erste Accord ist entschieden als „Nonaccord“ aufzufassen, und nicht als Vorhalt der Oktave zum Grundton; denn: er schreitet in einen anderen dissonierenden Accord auf dem Orgelpunktstone C fort.

Wo ist hier also der Vorhalt der Oktave?

Diese kurze Betrachtung dürfte genügen, dem ausgestossenen Nonaccorde wieder zu seinem Hausrechte zu verhelfen. Ich werde ihn stets als selbstständigen Zusammenklang anerkennen und in diesem Sinne lehren.

———— * ————

Druckfehlerverzeichnis

zur

Harmonielehre von Cyrill Kistler.

Verlag von C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.

Seite 25. Notenbeispiel 2. III. Lage im Tenor dreimal e zu lesen, sonst Quinten mit dem Sopran.

Seite 27. 3 Notenbeispiele. b zu lesen a, gis, a (nicht c), gis, a.

Seite 33. Beispiel aus Lohengrin. 3. letzter Takt ist im Alt — b statt f zu lesen, sonst Quinten mit Alt und Bass.

Seite 35. 4. Beispiel ist im Alt das # (eis) zu entfernen.

Seite 38. 3. Beispiel. 4. Takt h statt his.

Seite 69. 2. Beispiel gis statt his zu lesen.

Seite 78. As-moll fehlt die fes-Vorzeichnung.

Seite 95. 10. Takt Oberstimme zu lesen: gis, a, b, h.

Seite 102. Zeile 17 ist zu lesen: der **Vorhaltston** muss immer vorbereitet werden statt der vorgehaltene Ton.

Seite 111. Letztes Beispiel 3. Takt ist zu lesen: h / gis / eis

Seite 121. 13. Takt. d, gis, h. — Takt 22. gis, h, e statt ge, h, e.

Seite 131. 3. Beispiel 1. Takt des statt deses.

Seite 132. Zeile 7 ist nach F-moll ein Komma zu setzen und das darauffolgende Wort Moll zu streichen.

Seite 138. 1. Beispiel 2. Takt as statt a.

Seite 142. 1. Beispiel. Vorletzter Takt Bass As statt a. Letzter Takt des — f — des statt des — fes — des.

Seite 143. 4. Beispiel 5. Akkord as — des — f — as statt a im Sopran.

Seite 144. Letztes Beispiel. Erster Akkord. h statt a im Tenor.

Seite 152. 3. Beispiel 4. Takt im Tenor as, dann a.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.